

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Letterature comparate

Ciclo XXIII

Settore scientifico-disciplinare di afferenza: L-FIL-LET/14

Situazioni e aspetti della coralità cinematografica

Presentata da Luca Pasquale

Coordinatore Dottorato

Relatore

Prof.ssa Donata Meneghelli

Prof.ssa Cristina Bragaglia

Esame finale anno 2011

Indice

Prefazione	p. 4
1. Premesse teoriche e metodologiche: che cosa è il <i>cinema corale</i> ?	p. 9
2. <i>Situazioni ambientali</i>	p. 37
2.1. Città corali	p. 37
2.2. Luoghi abitativi	p. 58
2.3. Microcosmi in movimento	p. 93
2.4. Spazi “forzati” e altri (non-)luoghi	p. 108
3. <i>Situazioni narrative</i>	p. 140
3.1. Gite fuori porta	p. 140
3.2. Il pasto. Un rituale collettivo	p. 150
3.3. In viaggio	p. 168
3.4. “Arriva la <i>tempesta</i> ”	p. 178
4. <i>Aspetti sociali</i>	p. 201
4.1. La famiglia	p. 201
4.2. Il gruppo di amici	p. 242
4.3. Intrecciando storie	p. 267
5. <i>Conclusioni e confutazioni</i> : una questione aperta	p. 288
Indice dei film corali	p. 294
Indice delle serie televisive corali	p. 302
Bibliografia	p. 304

A mia moglie e alla mia bimba che sta per nascere...

Prefazione

Non esiste, né in Italia né all'estero, un saggio specifico che approfondisca esaurientemente il concetto di *coralità*, né in cinema né in letteratura. Ovviamente senza alcuna pretesa di completezza – in una ricerca per la quale ci si è certamente posti un punto di partenza e uno di arrivo, ma che vuole essere soprattutto una base per ulteriori sviluppi, dibattiti e contestazioni –, il seguente lavoro si pone questo obiettivo in ambito cinematografico.

Affrontare l'argomento in senso diacronico sarebbe un'operazione didascalica e prolissa; e il rischio diverrebbe quello di trovarsi di fronte a un'incompleta Storia del cinema¹. Un approccio sincronico è certamente più funzionale all'analisi del cinema corale, sempre tenendo presenti fattori ed elementi storici, economici e sociali, che fanno da sfondo e inevitabilmente influenzano la produzione cinematografica e letteraria presa in esame: rubando le parole di Tzvetan Todorov,

¹ E le storie del cinema (tutte fonti indispensabili, soprattutto nel contestualizzare un “film tra i film”) sono già tante, mondiali e nazionali, compilate da un singolo autore o risultato di un lavoro collettivo, ognuna con aspetti nobili e aspirazioni adempiute o con mancanze, per lo più dovute a incompletezza o a scelte, estetiche o ideologiche, talvolta azzardate. Un esempio recente – senza dilungarsi in una panoramica, per la quale si rimanda al preciso ed efficace resoconto di Ermanno Comuzio *Questioni di metodo. Una, dieci, cento storie del cinema* (in «Cineforum», n. 461, gennaio-febbraio 2007, pp. 38-45) – è *Il cinema nella cultura del Novecento. Mappa di una sua storia critica* (Firenze, Le Lettere, 2006) di Guido Oldrini, filosofo, prima ancora che storico o critico del cinema: il testo, sin dal titolo, si presenta come una “storia critica”, attraverso la quale, nella prospettiva marxista caratterizzante anche altri suoi precedenti lavori, Oldrini ignora (o si limita a citare) alcuni registi, che mai si immaginerebbe fossero esclusi da un'ampia storia del cinema. Ma il suo non è un manuale, né un’“introduzione”, né un dizionario, dunque nessuna mancanza o buco nella memoria: solo cinema, scrive Comuzio nell'articolo sopra citato, «che ha l'uomo al centro [...] questo è il valore primario [...] Cultura e arte, tutto quello che non rientra in questo territorio non ha valore» (p. 43). È in definitiva sempre auspicabile, se pur difficile da raggiungere, l'*optimum* invocato da Gian Piero Brunetta, quando scrive a proposito di «compresenza nella stessa persona dell'intelligenza dello storico, delle buone capacità del ricercatore e di affilati strumenti critici che gli consentano di sezionare il resto senza perdersi nel decostruzionismo più caotico e arbitrario», da *Storia e storiografia del cinema*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*. vol. V, Torino, Einaudi, 2001, p. 196).

l'“approccio interno” (lo studio della relazione esistente tra gli elementi dell'opera) deve sempre completare l'“approccio esterno” (lo studio del contesto storico, ideologico, estetico)².

Tenendo presente che i due metodi dovrebbero sempre risultare complementari, si è affrontato il lavoro con modalità più deduttiva che induttiva: nell'introduzione si fornisce un tentativo definitorio di coralità, mentre nei tre capitoli centrali si analizzano opere che – più o meno, si vedrà – ne rispettano i canoni.

Si procede dunque con una divisione per situazioni ambientali (le città; i luoghi abitativi come la villa, l'appartamento e il castello; i “microcosmi in movimento” come l'aereo, la nave e il treno; gli spazi “forzati” come la scuola, l'ospedale, l'isola e il carcere), situazioni narrative (la gita fuori porta, il rituale collettivo del pasto, il viaggio, l'ingresso in scena di una *tempesta*, in seguito alla quale le storie dei personaggi convergono con spinta centripeta o divergono con spinta centrifuga) e situazioni o aspetti sociali (la famiglia, il gruppo di amici, le storie di sconosciuti che s'intrecciano, secondo diverse strutture narrative). E tale elaborazione risulta appropriata anche nell'evincere tutti quei rapporti instauratisi nel corso degli anni tra cinema e letteratura, attraverso adattamenti o suggestioni, che ineluttabilmente influenzano reciprocamente le due arti.

Ci si concentra sul cinema occidentale, europeo e statunitense, ambiti già vasti, se presi nella loro complessità. Circoscrivendo la ricerca all'interno di un arco temporale, il cinema del secondo dopoguerra – da *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini – è preso quale punto di partenza³ per un'analisi che trova il suo *terminus*

² Cfr. Tzvetan Todorov, *La littérature en péril* [trad. it. *La letteratura in pericolo*, traduzione di Emanuele Lana, Milano, Garzanti, 2008, p. 28]. L'autore si riferisce sì alla letteratura, ma con parole pertinenti a qualunque forma d'arte.

³ D'altra parte, «la storia del cinema si divide in due ere: una prima e una dopo *Roma città aperta*», afferma in un'intervista Otto Preminger, cit. in Suso Cecchi D'Amico, *Storie di cinema (e d'altro). L'Italia di scrittori, giornalisti, politici, registi, attori, musicisti dagli anni Trenta a oggi*, Milano, Garzanti, 1996, p. 139. Non mancano comunque esempi di cinema corale *ante litteram*, che vengono esaminati: da *The Birth of a Nation* (*Nascita di una nazione*, 1915) di David Wark Griffith a *The Cat*

ad quem in *A Prairie Home Companion* (Radio America, 2006)⁴, ultimo lungometraggio di Robert Altman, autore occupante un posto di rilievo all'interno dell'elaborato, in quanto vero e proprio portavoce della coralità cinematografica. Ponendo un limite a una ricerca altrimenti in continuo aggiornamento, si è cercato di scegliere un film più o meno recente, pensando alle parole che Giacomo Debenedetti scrive nei suoi *Quaderni* del 1960, particolarmente attuali ancora oggi: sono contemporanei coloro che lavorano nell'*hic et nunc* e, «dovendo studiare un fenomeno [...] contemporaneo, la data di arrivo non lascia dubbi: è la più vicina possibile, l'oggi che continuamente si sposta in avanti nel succedersi degli oggi, che andiamo attraversando lungo il cammino della vita»⁵; si mantiene così un distacco di qualche anno, indispensabile sia per contestualizzare adeguatamente le opere filmiche all'interno della Storia del cinema, sia per non perdere l'obiettività critica che deve contraddistinguere ogni processo metodologico.

I film analizzati sono tanti, ma è scelta consapevole e necessaria, dal momento che si è deciso di affrontare un argomento tanto vasto e di fornire un panorama più ampio e completo possibile. Alcune opere sono fondamentali nel delinearsi della Storia del cinema, altre sono “minori”; e spesso lo spazio dedicato alle une o alle altre è il medesimo, poiché interessa in questa sede semplicemente il punto di vista della coralità, indipendentemente dalla “qualità” o dal valore storico del singolo lungometraggio. Nonostante questo, alcune opere corali sono rimaste escluse dall'analisi (o se non altro si è cercato di ricordarle in nota), poiché non rientrano nella tassonomia proposta in questo lavoro, mentre sono approfondite altre che talvolta non rispettano appieno i canoni

and the Canary (*Il castello degli spettri*, 1927) di Paul Leni, da *Grand Hotel* (*id.*, 1932) di Edmund Goulding a *Dinner at Eight* (*Pranzo alle otto*, 1933) di George Cukor, da *La Règle du jeu* (*La regola del gioco*, 1939) di Jean Renoir a *The Grapes of Wrath* (*Furore*, 1940) di John Ford.

⁴ Per i titoli dei film si antepone sempre il titolo originale alla traduzione italiana, presente solo la prima volta che l'opera viene citata; le opere letterarie vengono invece indicate solo con il titolo originale per l'inglese e il francese, con il titolo originale seguito da traduzione italiana tra parentesi per tutte le altre lingue.

⁵ Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998, p. 7.

della coralità, ma che rimangono interessanti proprio per il differente punto di vista che forniscono – per una “variante” della coralità –, talvolta anche solo in alcune significative sequenze. Su molti lungometraggi è già stato scritto tanto in passato, ma la novità del seguente lavoro è il differente approccio e l'accostamento di opere raramente, se non mai, messe in relazione tra loro.

Un fondamentale e rilevante ruolo è rivestito poi dal *corpus* delle serie televisive corali (termine più appropriato è *serial*⁶), le quali, proprio in forza della loro lunga durata, meglio di tanti lungometraggi, riescono a (rap)presentare sullo schermo numerosi personaggi, tutti parimenti approfonditi e curati, ciascuno con la sua funzione e rilevanza all'interno dello sviluppo narrativo. Un ultimo breve capitolo è infine destinato a (non-)conclusioni e ipotesi di confutazioni.

Poiché nel corso del lavoro vengono fatti – quando rilevanti – costanti riferimenti a personaggi e attori, soggetti e sceneggiature, piuttosto che fornire una filmografia, che sarebbe risultata estremamente lunga e ridondante, si è preferito un “indice dei film corali” – in ordine cronologico, a formare un'implicita “Storia del cinema corale” – relativo non solo ai film analizzati approfonditamente nel testo, ma anche a quelli semplicemente citati o sfiorati dalla trattazione. Anche l'elenco alfabetico delle serie televisive comprende

⁶ Cfr. Aldo Grasso, *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Milano, Mondadori, 2007, p. 16. Scrivono inoltre Andrea Bernardelli e Remo Ceserani: «le vecchie forme e modi della narrazione vengono riadattate e riconfigurate dalla televisione. Una delle forme principali di proposta di narrazione televisiva è data dalla creazione di racconti seriali, la cosiddetta *fiction* televisiva. In particolare esiste una forma di narrazione televisiva che ha delle caratteristiche peculiari: si tratta di una narrazione potenzialmente infinita, una *serialità* “aperta”», da Andrea Bernardelli – Remo Ceserani, *Il testo narrativo*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 215. Sul problema della differente percezione di cinema e televisione, Sergio Brancato afferma inoltre che «la serie agisce sul tempo (come il cinema funziona sullo spazio) della visione per costruire le sue strategie emotive nei riguardi del pubblico: l'occupazione del quotidiano (o comunque di un tempo dilatato rispetto alla compiutezza dell'opera chiusa cinematografica) rovescia la monumentalità del cinema e la sua propensione al mito in una dimensione più intima e accessibile», da Sergio Brancato, *Per una sociologia delle Tv-series. Il sesso, la città e la morte. Da “Superman” a “CSI”: origini e sviluppo del racconto seriale*, «SegnoCinema», n. 142, novembre-dicembre 2006, p. 19.

tutte quelle analizzate o citate. In entrambi gli indici vengono indicati i numeri delle pagine di riferimento, per una più semplice e rapida consultazione.

1. Premesse teoriche e metodologiche: che cosa è il *cinema corale*?

Nel 1995 Woody Allen dirige il suo venticinquesimo lungometraggio, *Mighty Aphrodite* (*La dea dell'amore*): la dea del titolo italiano, la “possente Afrodite” dell'originale, è Linda Hash (Mira Sorvino), ingenua prostituta e occasionale attrice porno, conosciuta con il nome d'arte Judy Orgasm. La donna ha un figlio, Max, adottato alla nascita dal giornalista sportivo Lenny Weinrib – interpretato dallo stesso regista – e dalla moglie Amanda, gallerista d'arte moderna. Lenny, in seguito a una crisi coniugale, decide di cercare i genitori naturali di Max e, una volta conosciuta Linda e il suo mestiere, nascono tutti gli equivoci e le situazioni imbarazzanti che ci si aspetta da un film di Allen. Nulla di particolarmente originale, sin qui. La novità è che le disavventure tragicomiche dei personaggi (la coppia in crisi, la ricerca e il ritrovamento da parte di Lenny della madre naturale del figlio, gli intrecci e i tradimenti amorosi tipici del cinema del regista newyorkese) sono introdotte o commentate – contaminando tragedia e commedia, omaggiando Sofocle e Aristofane – da un coro tragico greco, «voce del destino e della provvidenza»⁷, sottolineano Elio Girlanda e Annamaria Tella. Scrive, sempre a proposito, John Baxter, nella biografia di Woody Allen:

«Quel che rende questa storia leggera una commedia di tutto rispetto è il sottotesto di tragedia greca. Periodicamente la scena si sposta da Manhattan al Teatro di Taormina dove il coro greco in tuniche e maschere commenta l'azione, sull'incantevole sfondo della campagna siciliana e dell'Etna fumante, in distanza, come a evocare la minaccia di un castigo»⁸.

⁷ Elio Girlanda – Annamaria Tella, *Woody Allen*, Milano, Il Castoro, 2003, p. 140.

⁸ John Baxter, *Woody Allen: A Biography* [trad. it. *Woody Allen. La biografia*, traduzione di Susanna Rossi, Torino, Lindau, 2001, p. 443]. Quando possibile, nel corso del lavoro, per le citazioni nelle lingue inglese e francese si è mantenuto l'originale nel testo e la traduzione (d'altri se già esistente, mia per i testi mai tradotti) in nota, mentre per tutte le altre lingue si è ricorso direttamente alla

Quotidianità e classicità si intrecciano, attraverso il percorso parallelo delle vicende dei personaggi, creando le tipiche situazioni da “commedia degli equivoci” e fornendo al regista – con le parole di Giancarlo Zappoli – «l'occasione per l'ennesima riflessione sulle sorti della coppia con un'esplicita apertura all'universalità dei problemi fondamentali dell'esistenza: l'amore, il sesso, la paternità, la consapevolezza»⁹. E Allen ricorda in un'intervista a Stig Björkman:

«Ho sempre desiderato usare un coro greco e le tecniche del teatro greco in un'opera ambientata ai giorni nostri [...] quando ho avuto questa idea, la storia di un bambino adottato, anzi la storia di due figli di genitori sconosciuti – Judy non sa che io sono il padre adottivo di suo figlio, e il mio personaggio non sa di essere il padre naturale della figlia di Judy – ho pensato: “Mio dio, c'è una specie di ironia greca in tutto questo” [...] all'inizio volevo creare un'atmosfera greca e volevo mostrare l'anfiteatro e il coro che prendeva posizione, e non volevo che il pubblico sapesse cosa stava succedendo o cosa aspettarsi»¹⁰.

Il coro alleniano si presenta in scena tredici volte: apre il film, presentandolo come «a tale [...] Greek and timeless»¹¹; interloquisce con Lenny, che in tre occasioni si ritrova nell'anfiteatro; è affiancato dall'indovina Cassandra¹² e dal veggente cieco Tiresia¹³, nei dismessi panni di un *clochard* newyorkese; è dominato dalla figura del corifeo (capo del coro, ma pur sempre un suo membro – gli ricorda sarcastico

traduzione italiana nel corpo del testo.

⁹ Giancarlo Zappoli, *Invito al cinema di Woody Allen*, Milano, Mursia, 1998, p. 162.

¹⁰ Woody Allen in Stig Björkman, *Woody om Allen. Med Egna Ord* [trad. it. Woody Allen, *Io, Woody e Allen. Un regista si racconta*, a cura di Stig Björkman, traduzione di Annalisa Cara, Giampiero Cara e Lucio Carbonelli, Roma, Minimum Fax, 2005, pp. 313-14].

¹¹ «Storia greca e senza tempo», dai dialoghi della versione italiana (d'ora in avanti “dialoghi ita”).

¹² *Kassandra* è figlia di Priamo ed Ècuba. Apollo, per amore, le concede il dono della profezia, ma, rifiutato dalla donna, decreta – sputandole sulle labbra – che nessuno le avrebbe mai creduto. Secondo un'altra versione, dopo una notte nel tempio di Apollo ricoperta di serpenti, Cassandra è resa profetessa dai rettili stessi.

¹³ *Teiresias* è l'indovino cieco di Tebe: secondo una tradizione, arbitrando una lite tra Zeus ed Era, viene accecato da quest'ultima, ma riceve dal Padre degli dei il dono della profezia; secondo altre fonti è Atena a punirlo con la cecità. Nella leggenda di Edipo (citata anche dal coro di *Mighty Aphrodite*) è lui a rivelare al giovane sventurato la tragica verità.

Lenny/Allen), che talvolta appare a New York per far ragionare il protagonista¹⁴; cerca, sempre invano, di interferire con le vicende, rivolgendosi persino al Padre degli dei, Zeus (“momentaneamente assente”, sentiamo la sua segreteria telefonica); canta e balla sullo sfondo, mentre Linda e il suo corteggiatore Kevin passeggiano per Central Park.

E in chiusura – dopo che anche l'immane *deus ex machina* scende dal cielo, nei metallici panni di un elicottero in panne, con a bordo il futuro fidanzato di Linda¹⁵ –, quando Lenny e Linda si incontrano di nuovo, un anno dopo, il coro pone fine ai travagli con un vero e proprio balletto da musical, danzando e cantando *Whispering* del clarinettista Benny Goodman¹⁶; mentre la vita prosegue, le *voices over* del corifeo e di Tiresia accompagnano le immagini e i titoli di coda iniziano a scorrere.

A un secolo dalla nascita del cinema, il coro – quel gruppo di “handicappati”, rubando le parole al corifeo alleniano – irrompe fisicamente, tra passi di danza, e ironicamente, tra volgarità e frasi confezionate «come sulle cartine dei cioccolatini»¹⁷ (sempre il corifeo), sullo schermo.

La definizione figurata che il *Vocabolario della lingua italiana* di Nicola Zingarelli fornisce dell'aggettivo *corale* è «opera narrativa che rappresenta le vicende di una collettività o in cui i vari motivi ed elementi presentano un'armonica fusione»¹⁸. Per il sostantivo *coro* il

¹⁴ Il corifeo nell'antichità spesso si esibisce infatti autonomamente, ribadendo o ampliando quanto detto dai coreuti.

¹⁵ Allen cerca di cambiare la vita di Linda due volte: in quanto personaggio, fallendo, e come regista (Creatore, dunque), riuscendo nell'intento. Cfr. Jean-Michel Frodon, *Conversation avec Woody Allen* [trad. it. *Conversazione con Woody Allen*, traduzione di Elda Volterrani, Torino, Einaudi, 2001, p. 50].

¹⁶ Coreografa del coro greco alleniano è Graciela Daniele, già collaboratrice di Allen per *Bullets over Broadway* (*Pallottole su Broadway*, 1994) e in seguito per *Everyone Says I Love You* (*Tutti dicono I Love You*, 1996).

¹⁷ Dialoghi ita. «It sounds like a fortune cookie», recita il corifeo nella versione originale.

¹⁸ Si veda la ristampa 2010 della dodicesima edizione (Bologna, Zanichelli, 2009), p.

primo lemma presenta sette definizioni: la prima specifica il vocabolo in riferimento alla letteratura classica greca («Nell'antico teatro greco, canto e danza con accompagnamento musicale che interrompeva l'azione tragica, commentandola»; e ancora, nei significati estensivi, «gruppo degli attori che eseguivano il coro» e «luogo del teatro dove veniva eseguito il coro»); la quarta lo definisce «insieme di parole, grida, lamenti e simili, emessi da più persone contemporaneamente»; infine, la sesta accezione, letteraria, specifica «insieme di persone o di cose»¹⁹. Bernardino Streito fornisce la seguente definizione di coro – consapevolmente decontestualizzata dal suo saggio sociologico, ma che, anche fuor di contesto, rimane funzionale all'inquadramento del concetto: «Un insieme di persone che si esprima *vocalmente*, realizzando un'esperienza artistica secondo un progetto collettivo»²⁰.

Un passo indietro. Dal VII secolo a.C., la *lirica corale* – poesia destinata a essere cantata a più voci – è particolarmente diffusa. Ricorda Charles Segal:

«Performed by citizen choruses – men, boys, women, or girls – as well as by guilds or professionals, these poems were sung by a dancing chorus at public religious festivals or at important family events like weddings or funerals [...] choral song played a major role in affirming the values and solidarity of the community»²¹.

564. Il corsivo è mio.

¹⁹ Ivi, p. 569.

²⁰ Bernardino Streito – Loredano Matteo Lorenzetti (a cura di), *Coralità. Conoscenza, comunicazione, società*, Milano, GENS, 1988, p. 13.

²¹ Charles Segal, *Archaic Choral Lyric*, in P.E. Easterling – Bernard M.W. Knox (a cura di), *The Cambridge History of Classical Literature: Greek Literature*, vol. I, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, p. 165 [«Cori civici – di uomini e ragazzi, di donne o fanciulle – o confraternite di cantori professionisti eseguivano i pezzi corali: poemi, intonati da un coro tra figure di danza, nella cornice di feste religiose o di capitali scadenze nella vita delle famiglie, come spozalizi o funerali [...] al canto corale s'affidava la solenne funzione di scolpire nelle menti i principi, i valori, la solidarietà del corpo sociale», da *La lirica corale arcaica*, in Ezio Savino (a cura di), *La letteratura greca*, traduzione di Ezio Savino, «I Classici», vol. I, Milano, Mondadori, 2007, p. 295]. Si deve distinguere fra lirica corale e monodica; molti poeti creano canti di entrambi i tipi: Alcmane, poeta corale, compone anche canzoni d'amore monodiche; viceversa anche lirici monodici (Saffo, Alceo, Anacreonte) compongono a loro volta opere corali.

Il poeta (generalmente, *aoidos*) compone musica e parole, dirigendo inoltre un coro, guidato da un capo-corò (*choregos*); esso è formato da un gruppo di attori (coreuti, il cui numero varia da sette a quindici) che interpretano le parti cantate e danzate del testo poetico, con il sostegno musicale di lira e flauto. Fino al termine del V secolo a.C. si continua a comporre *poesia corale* – si ricordino le competizioni ateniesi tra cori ditirambici, durante le festività di Dioniso –, ma si ha, sottolinea ancora Segal, un progressivo scardinamento «of the old forms, both of music and of verse, and an increasing tendency toward exaggerated diction. The strict strophic composition of the earlier period [...] gives way to free or “loosened” verse»²². Sempre a proposito della lirica corale, Luciano Canfora ricorda la figura di Alcmane, «autore di componimenti corali destinati a cori femminili (*partenî*): cori che rientrano nel sistema educativo dell'aristocrazia laconica e al tempo stesso svolgono una funzione per così dire comunitaria, di “iniziazione” (o ingresso rituale nella comunità)»²³. E ancora quelle di Stesicoro (letteralmente “istruttore e guida di cori”) e Ibico, di Simonide di Ceo e degli unici due lirici corali tramandati in modo significativo, ovvero Pindaro e Bacchilide.

Nel III secolo a.C., Aristotele inserisce i *canti del coro* tra le «parti che una tragedia non può non avere»²⁴, insieme a prologo, episodio ed esodo. I canti del coro vengono dal filosofo distinti in «pàrodo e stàsimo, che sono comuni a tutte quante le tragedie; mentre, speciali di alcune tragedie soltanto, sono i canti cantati sulla scena (da

²² Charles Segal, *Choral Lyric in the Fifth Century*, in P.E. Easterling – Bernard M.W. Knox (a cura di), *The Cambridge History of Classical Literature: Greek Literature*, cit., p. 242 [«delle forme antiche, sia della musica, sia della dizione poetica, e una tendenza crescente verso l'eccessivo, l'eccentrico. Nel periodo precedente la struttura strofica era rigorosa [...]: ora si apre la strada al verso “libero” o “sciolto”», da *La lirica corale nel quinto secolo*, in Ezio Savino (a cura di), *La letteratura greca*, cit., p. 430].

²³ Luciano Canfora, *Storia della letteratura greca*, Roma-Bari, Laterza, 2008, p. 99.

²⁴ Aristotele, *Poetica*, 12, 1452b. Edizione consultata: Aristotele, *Poetica*, traduzione e cura di Manara Valgimigli, «I Classici», vol. II, Milano, Mondadori, 2008, p. 1013. Testo base è l'edizione teubneriana a cura di Wilhelm von Christ del 1910.

uno o più attori) e i commi [...]. Dei canti corali il pàrodo è la prima [parte] cantata che sia detta interamente dal coro, lo stàsimo è un canto del coro senza versi anapestici e trocaici»²⁵. Il coro deve essere considerato «come uno dei personaggi del dramma; e deve essere parte integrale del tutto e deve partecipare all'azione; non come in Euripide, ma come in Sofocle»²⁶. Esso si pone all'origine stessa della *tragedia*, poiché da esso si stacca l'attore, prima recitando singoli passi narrativi, poi dialogando con il corifeo, figura centrale dell'antico coro greco. La tragedia è anche momento politico, oltre che religioso e agonistico, di rilievo: nella rappresentazione teatrale agiscono eroe e coro, cioè *individuo e comunità*. Scrive Monica Centanni:

«Lo scambio dialettico tra coro e attore, e poi tra attore e attore, è un contrasto fra ragioni che prefigura il dibattito giudiziario formalizzato: la formula compositiva del dialogo sticomitico – una battuta per verso secondo il modulo di botta e risposta – è già il nucleo di un dibattito in cui si alternano i ruoli dell'accusa e della difesa»²⁷.

Da ricordare sono anche le questioni relative alle tecniche di rappresentazione, di messa in scena: al centro della piattaforma circolare, definita *orchestra*, si trova un altare, dove si svolgono le esecuzioni del coro. Con l'introduzione di un nuovo edificio di sfondo, avente funzione di magazzino e spogliatoio, a poco a poco parte integrante del complesso teatrale, si fornisce un nuovo orientamento

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ivi*, p. 1034. In Sofocle i coreuti sono quindici e il coro interviene nell'entrata (*parodos*), in tre stasimi e in uscita (*exodos*), con parti composte in metri lirici, articolate in strofe, antistrofe ed epodo.

²⁷ Monica Centanni, *Rappresentare Atene*, in Monica Centanni (a cura di), *Eschilo. Le tragedie*, «I Classici», Milano, Mondadori, 2007, p. XXXVII.

all'azione dei personaggi, che finiscono per staccarsi dal coro stesso, recitando su una bassa piattaforma davanti all'edificio. La costruzione di un vero e proprio palcoscenico sopraelevato avviene solo nel IV secolo a.C., in concomitanza con la graduale scomparsa del coro.

Di fondamentale importanza nell'azione drammatica concepita dal tragediografo Eschilo, il coro è composto da dodici coreuti, cantori e danzatori²⁸. Se, ricorda Dario Del Corno, «al tempo di Eschilo il coro era composto di dodici coreuti [...] in seguito Sofocle ne elevò il numero a quindici; a capo di esso era il corifeo, che dialogava in suo nome con gli attori. Questi recitavano nelle parti dialogate, e talvolta cantavano: in alternanza al coro, e anche da soli nelle cosiddette monodie»²⁹. Anche in Euripide, i cori tragici – che partecipano all'azione in misura minore – variano: troviamo per esempio i vecchi di Fere (*Alceste*) e tebani (*Eracle*), le donne corinzie (*Medea*), argive (*Le supplici* e *Oreste*), fenicie (*Fenicie*) e calcidesi (l'opera postuma *Ifigenia in Aulide*)³⁰. Fino alle baccanti dell'omonima tragedia anch'essa postuma, alle sentinelle dell'opera spuria *Reso* e ai Satiri dell'unico dramma satiresco pervenutoci, *Il ciclope*.

²⁸ Dell'autore ci sono pervenute solo sette tragedie, tra cui *Le supplici*, primo dramma di una tetralogia: le “supplici” del titolo sono le cinquanta figlie di Danao, al tempo stesso coro e protagoniste della tragedia. Si è di conseguenza ipotizzato che vi fosse un coro secondario, o diversamente composto dalle fanciulle egizie, estranee alle vicende. Nella tragedia storica *I persiani* il coro – che apre la scena – è formato da un gruppo di vecchi dignitari; in *Sette contro Tebe* è composto da fanciulle tebane. Ma sempre con Eschilo si instaura anche la possibilità di una preminenza dialogica, non mediata, tra attore e attore, che elude dunque la relazione con il coro (si pensi a *Prometeo incatenato*, con il suo coro di ninfe oceaniche, e alla trilogia *L'Orestea*, composta da *Agamennone*, *Coefore* ed *Eumenidi*).

²⁹ Dario Del Corno, *Introduzione* a Dario Del Corno (a cura di), *Sofocle. Le tragedie*, «I Classici», Milano, Mondadori, 2007, p. XV. Anche di Sofocle sono pervenute solo sette tragedie dei centoventitré testi attribuitigli dalla tradizione (si escludono le sette tragedie considerate spurie e si comprendono i venticinque drammi satireschi, in cui il coro è formato da satiri, talvolta creature semiferine). Se in *Antigone* ed *Edipo Re* il coro è composto da vecchi tebani, in *Aiace* e *Filottete* sono rispettivamente alcuni marinai di Salamina e i compagni di Neottolema ad accompagnare l'azione, mentre in *Trachinie* ed *Elettra* esso è formato dalle donne di Trachis nella prima tragedia e di Micene nella seconda. Infine, in *Edipo a Colono*, troviamo nel coro gli anziani cittadini dell'Attica.

³⁰ E ancora gli ateniesi di *Eraclidi*, le ancelle di Creusa in *Ione*, le prigioniere troiane di *Ecuba* e *Troadi*, le schiave di *Elettra* ed *Elena*, le donne di Trezene (*Ippolito*) e di Ftia (*Andromaca*).

Oltre che nella tragedia, anche nella commedia greca il coro ha una funzione fondamentale: in Aristofane, per esempio, esso è interpretato e rappresentato da animali (*Le vespe*, *Gli uccelli*, *Le rane*, in cui affianca quello degli “iniziati”), dalle nuvole dell'omonima commedia, o più tradizionalmente da donne (*Le donne alle Tesmoforie*, *Le donne all'assemblea*), e partecipa vivacemente all'azione, rivolgendosi direttamente al pubblico nella parabasi, mentre nelle ultime commedie è ridotto a intermezzo musicale, situazione che si ritrova poi ancora nella “commedia nuova”³¹.

Pressoché inesistente nella commedia latina, il coro è sporadicamente e variamente utilizzato nella tragedia, spesso con carattere sentenzioso³². La sola eccezione tra le commedie è *Rudens* di Tito M. Plauto, nella cui opera interviene, nelle prime due scene del secondo atto, un inaspettato coro di pescatori³³.

Nella lingua latina, il *coro* assume diverse accezioni e si triplica in *chōrus* (dal greco, massa corale, schiera che danza e canta, ma anche semplicemente stuolo, folla, schiera), *cantĭcum* (canto del coro, ma più comunemente usato per indicare quello di un singolo attore, talvolta accompagnato dal flauto) e *carmen* (con il significato religioso di

³¹ Un passo indietro: la “commedia attica” nasce dall'unione della parte corale della falloforia (cerimonia durante la quale vengono portati in processione vari simboli di fecondità) con la parte attorale della farsa. Questa nuova forma di commedia è composta dalle parti recitate dagli attori e da quelle corali; tra queste la parabasi è il momento centrale in cui il coro si rivolge agli spettatori, infrangendo la finzione scenica. Gli studiosi alessandrini dividono poi la commedia attica in tre periodi: antica, di mezzo e nuova.

³² Si rimanda ad Antonio Martina, *Alcune osservazioni sul coro della tragedia latina dalle origini a Seneca*, in Luigi Castagna (a cura di), *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, Milano, Vita e Pensiero, 1996, pp. 17-36.

³³ Si legge: «Non c'è scampo: i poveri vivono male, specie quelli che non riescono a guadagnare perché non hanno imparato nessun mestiere [...] Insomma ci procuriamo il cibo dal mare. Se però ci va male e non riusciamo a pescare nulla, tutti coperti di sale e purificati dall'acqua torniamo a casa quatti quatti e andiamo a letto senza cena», da Plauto, *Rudens* [trad. it. *La gomena*, traduzione di Giovanna Faranda, atto II, scena I, vv. 290-91, 300-02, in Maurizio Bettini – Giovanna Faranda (a cura di), *Plauto. Commedie*, «I Classici», vol. II, Milano, Mondadori, 2007, p. 527]. La memoria va a *I Malavoglia* (1881) di Giovanni Verga, e di conseguenza a *La terra trema – Episodio del mare* (1948) di Luchino Visconti.

carne, verso, poesia); significativamente, i latini sono soliti tradurre *in coro* con *unā voce*, ovvero *con una sola voce*: dunque tante voci che, insieme, divengono una.

In conclusione, come ricordano Vincenzo Di Benedetto ed Enrico Medda:

«il Coro era concepito come un gruppo che di regola si esprimeva in modo unanime: nelle sue battute esso alternava il pronome di prima persona plurale (“noi”, che evidenziava la collettività) con quello di prima persona singolare (“io”, che evidenziava l'unitarietà del gruppo oppure, nei casi in cui il Coro partecipava al dialogo con l'attore, si riferiva al singolo Corifeo [*koruphaios*] che parlava)»³⁴.

Dunque nulla di più lontano dal concetto che nel seguente lavoro si intende come “coro cinematografico”, cioè un *gruppo di personaggi senza alcun protagonista*; personaggi dei quali le singole sensibilità, caratteristiche, peculiarità emergono, rilevando così anche l'unicità del singolo membro (del gruppo-coro), “non-protagonista” all'interno della storia. E, se e quando emerge, il “corifeo cinematografico” (guida, capo-coro, *non* protagonista) non parla a nome di tutti, come nell'antica Grecia, ma possiede le proprie idee e peculiarità. Paradossalmente, non vi è dunque nulla di meno corale del coro greco, in cui il corifeo guida i coreuti e parla in loro vece. *Tabula rasa*: torniamo al cinema.

Per giungere a una definizione di *coralità*, si presenta innanzitutto la necessità di stabilire *quante* persone debbano prendere parte a un'opera corale, filmica o letteraria, e quale sia il momento in cui i personaggi presentino una fusione armonica, per poter definire e accettare un *testo* (filmico o letterario³⁵) nell'ambito della coralità. Nel

³⁴ Vincenzo Di Benedetto – Enrico Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 1997, p. 233.

³⁵ Si sceglie il termine *testo*, invece di *opera*, considerata la distinzione compiuta da Roland Barthes. Cfr. Roland Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, pp. 69-77 [trad. it. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, traduzione di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988, pp. 57-64]. Scrive inoltre Robert Stam «When films are texts rather than movies they become worthy of the same serious attention normally given to literature», da *Film Theory: An*

seguito lavoro ci si concentra dunque in particolar modo sulla funzione e il ruolo dei *personaggi*, sulla loro presentazione e rappresentazione: quanti devono essere i “protagonisti” (termine già di per sé incongruo) di un’opera, affinché questa possa rientrare nella definizione di *corale*? Più di venti o trenta come in un certo cinema di Robert Altman o sono sufficienti cinque o sei “coprotagonisti”, adeguatamente armonizzati tra loro? L'intento principale è quello di fissare dei canoni, stabilendo quali siano le caratteristiche di un’opera *corale*, termine oggi abusato, forzatamente o superficialmente trascinato nell'analisi critica, cinematografica e letteraria.

Come procedere, dunque? Francesco Casetti, a proposito dei *modi della ricerca* della teoria in generale, descrive tre componenti fondamentali (metafisica o costitutiva, sistematica o regolativa, fisica o induttiva), affermando poi:

«Le tre componenti sono tutte necessarie: una teoria è tale proprio perché allinea delle convinzioni di fondo, una organizzazione dei dati e un'osservazione della realtà. Ciò non toglie che certi tipi di riflessione facciano riferimento a una componente piuttosto che a un'altra, fino a promuoverla a proprio punto d'appoggio [...]. Le teorie del cinema non si comportano in modo diverso. Anch'esse fanno leva su tre componenti: c'è un nucleo di idee di fondo che inquadrano la ricerca; c'è un reticolo di concetti che stabiliscono l'ordine e la modalità dell'esposizione; e c'è un insieme di osservazioni concrete che forniscono dei riscontri. E anche le teorie del cinema, pur lavorando sempre sulle tre dimensioni, danno ora maggiore rilievo all'una, ora all'altra [componente]»³⁶.

Vi sono poi tre paradigmi teorici: ontologico, metodologico e di campo, ognuno con la sua componente filosofica (metafisica, sistematica, fenomenica), il proprio oggetto da esaminare (essenza, pertinenza, problematica), un'operazione da compiere (definire, analizzare, esplorare), il tipo di sapere a cui si tende (globale,

Introduction, Malden, Blackwell Publishing, 2000, pp. 185-86 [«Quando i film sono testi piuttosto che immagini in movimento si meritano la stessa seria attenzione che viene normalmente data alla letteratura», da *Teorie del film. Dal '68 alla rivoluzione digitale*, traduzione di Francesca Silveri e Guido Del Duca, Roma, Dino Audino, 2005, p. 179].

³⁶ Francesco Casetti, *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milano, Bompiani, 2004, p. 14.

prospettico, trasversale), il criterio da seguire nella ricerca (verità, correttezza, pregnanza)³⁷.

Questa ulteriore premessa mira a sottolineare come anche il seguente lavoro sia caratterizzato, nei *modi* di Casetti, innanzitutto da un approccio ontologico, cioè dalla domanda: “Che cosa è il *cinema corale*?”. Si cerca una definizione del macro-genere³⁸, per poi slittare su una prospettiva metodologica: la seconda domanda che ci si pone è “da quale punto di vista è più corretto osservare il cinema corale?”. E a questo proposito si è già anticipato nella *Prefazione* che viene seguita una divisione in situazioni ambientali, narrative e sociali. Rimane poi l'ultima teoria, quella cosiddetta “di campo”, con i problemi a essa annessi e connessi e che vede – citando Vincenzo Buccheri – il «cinema come un territorio aperto da esplorare secondo domande chiave e metodi misti»³⁹: il cinema diviene campo di osservazione e investigazione e si delinea una serie di questioni, estetiche e ideologiche, che vengono risolte *in itinere*.

L'altro aspetto fondamentale del lavoro è la costante analisi delle suggestioni letterarie, dirette e indirette, di cui i film presi in esame risentono: sinergie quasi sempre presenti, più o meno dichiarate dai singoli autori, influenzati da una letteratura, non necessariamente

³⁷ *Ivi*, pp. 15-19.

³⁸ Senza addentrarsi in questioni di “genere” – per le quali si rimanda, su tutti, a Rick Altman, *Film/Genre*, London, BFI, 1999 [trad. it. *Film/Genere*, traduzione di Antonella Santambrogio, Milano, Vita e Pensiero, 2004] –, si può tranquillamente asserire che il cinema corale *non è* né un genere né un sottogenere; anche se, in questa sede, si mantiene una divisione in “situazioni”, tipica dell'analisi dei generi cinematografici.

³⁹ Vincenzo Buccheri, *Lo stato di un'arte. Il cinema in questione. Post-teorie, neo-teorie, anti-teorie*, «SegnoCinema», n. 155, gennaio-febbraio 2009, p. 7 (il saggio è contenuto anche in Vincenzo Buccheri, *La scienza del sogno. Scritti critici 1992-2009*, Milano, Il Castoro, 2010, pp. 53-64). Buccheri solleva sulle pagine di «SegnoCinema» rilevanti questioni relative allo stato del cinema come arte e della critica, sia letteraria sia cinematografica. Si veda a proposito anche il precedente *Note dall'eclisse. Quel che resta della settima arte*, «SegnoCinema», n. 152, luglio-agosto 2008, pp. 4-9. Tra i due saggi si pone temporalmente l'intervento di Giovanni Bottirolì, *Il cinema di fronte alla teoria (e viceversa). A scuola con Tom & Jerry*, «SegnoCinema», n. 154, novembre-dicembre 2008, pp. 4-7.

corale, a sua volta spesso retta dall'estetica e dalle tecniche narrative cinematografiche. Si tiene dunque fondamentalmente conto dei primi due classici rapporti che Angelo Moscariello sottolinea, ovvero quelli indiretti (l'influenza culturale della letteratura sul cinema e viceversa) e quelli diretti (le relazioni intercorrenti tra film tratti da opere letterarie e opere letterarie tratte da film)⁴⁰. «Analizzare le loro [del cinema e della letteratura] relazioni significa dunque tenere conto di ciò che hanno in comune (il racconto e le sue categorie: spazio, tempo, personaggio, istanza narrante, focalizzazione, punto di vista, etc.) e di ciò che hanno di diverso (le materie dell'espressione)»⁴¹, scrivono Sara Cortellazzo e Dario Tomasi.

Nel desumere le connessioni tra le due arti, la letteratura diviene “punto d'appoggio”, costante riferimento, intorno al quale far ruotare l'analisi filmica: dal cinema alla narrativa, dunque, ma solo per ritornare al cinematografo – che rimane fulcro della tesi –, in un vortice che finisce con l'attirare a sé adattamenti più o meno fedeli – si pensi a *The Dead* (*The Dead – Gente di Dublino*, 1987) di John Huston, tratto dall'ultimo dei quindici racconti della raccolta *Dubliners* (1914) di James Joyce –, riletture ideologiche come *La terra trema – Episodio del mare* (1948) di Luchino Visconti, ispirato a *I Malavoglia* (1881) di Giovanni Verga, reinterpretazioni – *Short Cuts* (*America oggi*, 1993) di Robert Altman, ispirato a nove racconti brevi e una poesia dello statunitense Raymond Carver; tutte, sempre e comunque, “immagini di immagini”, direbbe Antonio Costa⁴². Mentre sul cinema aleggia l'ombra

⁴⁰ Cfr. Angelo Moscariello, *Cinema e/o letteratura*, Bologna, Pitagora, 1981, pp. 68-69. L'autore scrive anche a proposito di “pre-testualità” (la sceneggiatura come ipotesi “scritta” del film) e “aggregazione” (le didascalie del cinema muto e i dialoghi del cinema sonoro come componenti specificatamente “letterarie” del film).

⁴¹ Sara Cortellazzo – Dario Tomasi, *Letteratura e cinema*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 9.

⁴² Cfr. Antonio Costa, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET, 1993. Scrive l'autore: «Non sempre la letteratura offre al cinema buoni servizi. Spesso si tratta di brutti scherzi. In quanto “immagine di un'immagine”, il film letterario è un film a rischio. Rischio del confronto, innanzi tutto. Rischio dell'illustrazione. Ma in questi rischi, c'è anche il vantaggio di operare in una dimensione metatestuale, interpretativa che spesso ci può dire molto sugli assetti

di romanzi corali quali *Manhattan Transfer* (1925) di John Dos Passos e *Underworld* (1997) di Don DeLillo: il primo «rete di vicende che si intersecano e s'influenzano in un modo quasi solamente esterno; su di esse domina la grande città, che appare in ogni singolo frammento di racconto e vi campeggia senza rivali»⁴³, afferma Bianca Tedeschini-Lalli; il secondo «universo polifonico che risuona di voci, inflessioni, modulazioni drammatiche, impasti tonali, rapide sequenze di battute prive di sintagmi dichiarativi [...] gioca su rapide, improvvise transizioni tra orizzonte soggettivo e oggettivo, personaggi e narratore, individui e folle, primi piani e sfondi»⁴⁴, scrive Federico Bertoni. Attraverso una sorta di “fluidità di punti di vista”, *Manhattan Transfer* e *Underworld* rispettivamente aprono e chiudono un discorso sulla coralità letteraria nel Novecento moderno e post-moderno, preceduti e inframmezzati da altre opere, non sempre rispecchianti fedelmente la coralità che si sta cercando di definire, ma altrettanto fondamentali nelle influenze indirette e nella spinta a un certo cinema corale⁴⁵.

linguistici del cinema, e della letteratura, e magari anche sull'opera che ha ispirato il film», p. 13.

⁴³ Bianca Tedeschini-Lalli, *Dos Passos*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 31. Scrive anche l'autrice: «Dos Passos troverà il suo primo grande personaggio “corale”, la grande città moderna, a un tempo simbolo e realtà sociale concreta di quella nuova e tragica condizione umana», p. 29.

⁴⁴ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, p. 333, 335. Arturo Mazzaella descrive il romanzo come «una sequenza di traiettorie che si incrociano e si sovrappongono seguendo solo la matassa di relazioni stabilite dal punto di vista di chi, volta per volta, osserva – con la stessa attonita noncuranza di Palomar [con riferimento a Italo Calvino] – gli eventi mentre si offrono alla percezione. [...] Ripercorrendo le migrazioni di una palla da baseball, ogni osservatore si trova coinvolto in un reticolo di linee, di eventi che appartengono tanto a una microstoria privata quanto a una macrostoria collettiva, la cui potenza virtuale poggia, in entrambi i casi, sulla logica ancestrale dell'immagine», da Arturo Mazzaella, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 71.

⁴⁵ Alla prima metà dell'Ottocento risalgono *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1836-37) di Charles Dickens e *Les mystères de Paris* (1842-43) di Eugène Sue. Nella seconda metà del XIX secolo, troviamo *The Mill on the Floss* (1860) di George Eliot, *Besi (I demoni)* (1870-72) e *Brat'ja Karamàzovy (I fratelli Karamazov)* (1879-80) di Fëdor Michailovič Dostoevskij, *L'eredità Ferramonti* (1883) di Gaetano Carlo Chelli, i dieci dialoghi di *Reigen (Girotondo)* (1897) di Arthur Schnitzler. Nel Novecento *Buddenbrooks (I Buddenbrook)* (1901) di Thomas Mann, *Howards End* (1910) di Edward Morgan Forster e *The Forsyte Saga* (1906-21) di John Galsworthy. E ancora le trilogie *U.S.A.* (1930-36) di John Dos Passos, *Die Schlafwandler (I sonnambuli)* (1931-32) di Hermann Broch, *Il mulino del Po* (1938-

Ciò che qui interessa, sia in cinema sia in letteratura, non è tanto il piano della *storia* – la vicenda, la fabula, *cosa* viene rappresentato – quanto il piano del *discorso* – il plot, il *come* della rappresentazione, ovvero tutte quelle tecniche e soluzioni, narrative e formali, connotanti un testo, narrativo o filmico. E sono le questioni del *narratore* e della *focalizzazione* (punto di vista) a essere preminenti nel definire la coralità. In un'opera letteraria corale, per esempio, il narratore può essere esterno, estraneo ai fatti, non coinvolto, osservante le vicende “dall'alto”, o possono essere presenti più – almeno cinque, si vedrà – narratori interni, coinvolti in quanto protagonisti delle vicende, che raccontano in prima persona, dal proprio soggettivo punto di vista. La focalizzazione, poi, ovvero il *modo* in cui il narratore considera i singoli avvenimenti che compongono il racconto: possiamo trovare sia una focalizzazione zero (con un narratore onnisciente e più personaggi protagonisti), sia quella interna, purché essa sia variabile (attraverso i punti di vista soggettivi dei personaggi) o multipla (quando uno stesso avvenimento è osservato oggettivamente da più personaggi)⁴⁶, sia quella esterna (chi racconta non conosce tutti i fatti, ma li narra attraverso i personaggi)⁴⁷. E la questione del punto di vista è rilevante anche in forza dell'ambiguità stessa del termine. Seymour Chatman ne ricorda tre significati: letterale (percezione attraverso gli occhi di qualcuno), figurato (attraverso la visione del mondo – *Weltanschauung* – di qualcuno), traslato (secondo l'interesse o il vantaggio di qualcuno)⁴⁸.

40) di Riccardo Bacchelli, *Ten Little Niggers* (1939) di Agatha Miller Christie, *Lord of the Flies* (1954) di William Golding, *Peyton Place* (1956) di Marie Grace Metalious, *Watership Down* (1972) di Richard Adams, *Gravity's Rainbow* (1973) di Thomas Pynchon, *The Stand* (1978-90) di Stephen King, etc. Molte delle opere elencate sono trattate in corso d'opera nelle loro relazioni con il cinema corale preso in esame.

⁴⁶ Dunque non fissa: focalizzazione che si presenta quando la storia è raccontata dal punto di vista di un singolo personaggio, protagonista, narratore interno alla storia.

⁴⁷ Per approfondimenti in merito alla *focalizzazione* si rimanda, su tutti, a Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 206-11 [trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 2006, pp. 237-42].

⁴⁸ Cfr. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, London, Cornell University Press, 1989, pp. 151-52 [trad. it. *Storia e*

Il *discorso indiretto libero*, in un'opera corale, diviene particolarmente funzionale: il narratore riferisce le voci dei personaggi indirettamente, mantenendo le stesse parole ed espressioni del discorso diretto. Un esempio su tutti è *I Malavoglia* di Giovanni Verga: Gianni Turchetta evidenzia come spesso venga nel romanzo percepita la presenza del narratore corale, definendolo «fisicamente non identificato (*quasi* nascosto), che ha i sentimenti e il livello culturale dei personaggi [...] un punto di vista interno molto chiaramente percepibile»⁴⁹. L'adozione poi del discorso indiretto libero fa emergere l'individualità dei personaggi, creando una pluralità di parlanti e una varietà di piani stilistici, per mezzo dei quali il racconto passa, scrive Gianni Devoto, attraverso un «filtro dovuto a singoli personaggi del racconto (attori) o a una collettività (coro)»⁵⁰. Se, parlando di generalità di voci e di punti di vista, si può ritenere legittimo per *I Malavoglia* parlare di un narratore corale, esso rimane però una presenza sensibile, non dissolta nel “magma del coro”, ma con la capacità di immedesimarsi nei numerosi personaggi⁵¹.

Naturalmente la presenza di diversi narratori interni e del discorso indiretto libero è condizione talvolta necessaria, ma non sempre sufficiente a definire un'opera corale. Si prenda per esempio il racconto breve di Julio Cortázar *La Señorita Cora* (*La signorina Cora*), dalla raccolta del 1966 *Todos los fuegos el fuego* (*Tutti i fuochi il fuoco*): la vicenda è raccontata dal punto di vista prima della madre, poi del figlio malato Pablo, di nuovo della madre, dell'infermiera Cora, ancora del ragazzo, e avanti così, fino alla fine, saltando da un punto di vista all'altro senza preavviso, senza capoversi né tanto meno divisione in paragrafi, invertendo talvolta la focalizzazione all'interno di una stessa

discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film, traduzione di Elisabetta Graziosi, Milano, il Saggiatore, 2003, p. 159].

⁴⁹ Gianni Turchetta, *Il punto di vista*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 58-60.

⁵⁰ Gianni Devoto, *Itinerario stilistico*, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 202.

⁵¹ Cfr. Salvatore Guglielmino, *Introduzione a Giovanni Verga, I Malavoglia*, Milano, Principato, 1985, p. XXVIII.

proposizione senza punteggiatura, in un montaggio narrativo che ricorda la tecnica cinematografica del campo/controcampo. Pluralità di voci e di pensieri, dunque molteplicità di punti di vista, ma non per questo racconto corale. Perché gli unici ed effettivi protagonisti della storia sono in realtà solo due: Pablo e Cora, che dopo un'iniziale diffidenza finiscono per affezionarsi l'uno all'altra fino al tragico epilogo.

E ancora, tornando all'Italia, si pensi a Vasco Pratolini, che, nel romanzo del 1945 *Il quartiere*, coglie un gruppo di ragazzi e ragazze nel passaggio dall'adolescenza alla prima giovinezza e a proposito del quale Antonio Russi scrive che «l'elemento memorialistico, lirico e intimistico [...] si fonde con quello che è stato definito l'elemento "populistico" di Pratolini, ossia l'interesse per la società, per il "popolo minuto" della sua città [Firenze], del suo quartiere, con un'apertura verso gli aspetti collettivi, "corali" della vita»⁵²: i personaggi «sono posti tutti sullo stesso piano. Valerio, l'io narrante, il "cronista" (nella particolare accezione pratoliniana) o, se vogliamo, lo storico (lo "scrittore" egli dice di se stesso) non fa eccezione, non emerge sugli altri, si sente ancora loro pari»⁵³. La contraddizione è evidente: nel momento stesso in cui Valerio narra in prima persona si colloca automaticamente sopra gli altri personaggi, e poco importa che dedichi lo stesso spazio nel racconto a se stesso e ai compagni. Ci troviamo sì di fronte a una storia di presa di coscienza politica collettiva del sottoproletariato urbano, ma non raccontata nei canoni e nell'accezione della coralità qui intesi.

Un altro romanzo per il quale si è parlato di coralità è *La storia*, opera del 1974 di Elsa Morante. Lidia De Federicis scrive che l'autrice «si poneva fuori dalla linea sperimentale del romanzo moderno, ispirandosi invece al modello del romanzo ottocentesco: leggibilità e

⁵² Antonio Russi, *Introduzione* a Vasco Pratolini, *Il quartiere*, Milano, Mondadori, 1989, p. 8.

⁵³ *Ivi*, p. 9.

coralità, vasti quadri sociali e vicende patetiche, una folla di nomi e figure come in un romanzo d'appendice»⁵⁴. Certamente, ma tutte le vicende ruotano intorno a poche figure centrali, in particolare a Ida Ramundo e ai due figli Nino e Giuseppe, attraverso i quali si ramificano gli eventi e si moltiplicano voci e personaggi, che tuttavia rimangono secondari. Anche Cesare Garboli, nell'introduzione al romanzo, definisce *La storia* un «romanzo con tante voci (corale, si usa dire)»⁵⁵, in cui troviamo un «reticolo di storie dentro la storia, ciascuna delle quali si perde lontano dalle altre»⁵⁶, per poi concludere giustamente:

«Nei romanzi della Morante (e in quelli di Stendhal) [per Garboli, modello dell'autrice] avviene esattamente il contrario di ciò che Bachtin ha identificato nei personaggi di Dostoevskij: nessuna insubordinazione alla voce e ai comandi dell'autore, nessuna voce accanto a quella dell'autore. I romanzi di Stendhal e della Morante non sono “polifonici”. La voce dell'autore è la stessa dei suoi personaggi»⁵⁷.

Un altro nodo da sciogliere è dunque quello concernente la questione della *polifonia*. Nel primo capitolo dell'opera critica dedicata a Dostoevskij, Michail Bachtin si concentra sul concetto di *romanzo polifonico* dello scrittore russo, scrivendo: «La pluralità delle voci e delle coscienze indipendenti e disgiunte, l'autentica polifonia delle voci pienamente autonome costituisce effettivamente la caratteristica fondamentale dei romanzi di Dostoevskij»⁵⁸. Troviamo nelle opere dello scrittore russo una pluralità di mondi, di piani, di voci, e una sostanziale dialogicità. Se polifonia vuol dire pluralità di voci indivise, tra esse nessuna sovrasta le altre: nessun punto di vista si impone sugli altri. Per Thomas Elsaesser e Malte Hagener inoltre questa «qualità polifonica dell'opera d'arte, che Bachtin chiama anche “eteroglossia”, si

⁵⁴ Lidia De Federicis, *Letteratura e storia*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 53.

⁵⁵ Cesare Garboli, *Introduzione* a Elsa Morante, *La storia*, Torino, Einaudi, 1995, p. XIV.

⁵⁶ *Ivi*, p. XV.

⁵⁷ *Ivi*, pp. XX-XXI.

⁵⁸ Michail Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo* [trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, traduzione di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1968, p. 12].

estende allo spettatore, il quale nell'atto della ricezione diviene a sua volta parte di questo coro a più voci»⁵⁹. Sono problematiche aperte e riguardanti diverse opere dello scrittore russo; in *Idiot (L'idiota)* per esempio, citando Ferdinando Amigoni:

«un numero sconcertante di personaggi [...] entra ed esce da case popolari e da palazzi del ceto medio [...], intervenendo in affollatissimi e movimentati dialoghi; nessuno dei protagonisti è privo di parenti e di complicati rapporti con altri personaggi [...]; lunghe digressioni dedicate a personaggi secondari fanno perdere di vista l'intreccio principale»⁶⁰.

E Albert Thibaudet, nel saggio *Le roman domestique* del 1924, considera *Brat'ja Karamàzovy (I fratelli Karamazov)* l'esempio per eccellenza del “romanzo di famiglia”, domestico, modello di quella totalità che è il “romanzo di gruppo”⁶¹. Tornando alla polifonia bachtiniana (l'autore distingue poi tra polifonia romanzesca da un lato, monologismo epico dall'altro⁶²), Franco Moretti sottolinea d'altra parte come «la forma polifonica dell'Occidente moderno non è il romanzo, ma semmai proprio l'epica»⁶³, soffermandosi poi sugli elementi polifonici di *Moby Dick* (1851) di Herman Melville.

⁵⁹ Thomas Elsaesser – Malte Hagener, *Filmtheorie. Zur Einführung* [trad. it. *Teoria del film. Un'introduzione*, traduzione di Fulvia De Colle, Torino, Einaudi, 2009, p. 49].

⁶⁰ Ferdinando Amigoni, *Il modo mimetico-realistico*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 50.

⁶¹ Cfr. Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 877-87.

⁶² Cfr. Michail Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki* [trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 68-83]. Afferma Bachtin: «Il romanzo come totalità è un fenomeno pluristilistico, pluridiscorsivo, plurivoco [...] Il romanzo è pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzate», pp. 69, 71. Il romanzo non è dunque inteso solo «come incontro di personaggi, ma come incontro di linguaggi, di tempi storici distanti e di civiltà che, in un altro modo, non avrebbero l'opportunità di mettersi in comunicazione», da Carlos Fuentes, *Geografía de la Novela* [trad. it. *Geografia del romanzo*, traduzione di Luigi Dapelo, Milano, il Saggiatore, 2006, p. 26]. Mentre scrive Massimo Fusillo: «è bene designare con polifonia la presenza di voci concorrenti [...] Il tratto strutturale che più contribuisce a fare del romanzo un genere polifonico è la densa mediazione del suo processo comunicativo», da Massimo Fusillo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 19, 111.

⁶³ Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal “Faust” a “Cent'anni di solitudine”*, Torino, Einaudi, 1994, p. 53.

E infine, citando Giovanni Bottirolì, si giunge a una conclusione:

«Il romanzo polifonico non è semplicemente il romanzo dalle molte voci: *la polifonia non è multi-fonia*. [...] Bisogna evitare l'equivoco della concezione numerica, oltre a quello della forma esteriore: un romanzo o un film che ci presenti molte storie che si alternano, e talvolta si incrociano, con personaggi che prendono la parola e parlano a turno in prima persona, può risultare lontanissimo dalla polifonia. E ancora: l'eterogeneità dei lessici – la presenza, in un medesimo testo, di una grande varietà di registri espressivi [...] non determina di per sé un effetto polifonico»⁶⁴.

Polifonico *non* è sinonimo di corale. È facile confondere polifonia e coralità – oltre che nelle opere già citate precedentemente – per esempio nelle storie concatenate, con una struttura “a scatole cinesi” del romanzo *Manuscrit trouvé à Saragosse* (*Manoscritto trovato a Saragozza*) di Jan Potocki, pubblicato a partire dal 1805; in *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni, per esempio nel cambio dei punti di vista dei capitoli IX e X (quelli dedicati a Gertrude) o nel XVI (quello di Renzo in fuga a Milano), in cui un coro di diverse voci compone e propone un quadro della verità, ma ne denuncia anche il volontario e colpevole travisamento; nel poema narrativo di Robert Browning, elaborato nel biennio 1868-69, *The Ring and the Book*, che anticipa il “gioco dei punti vista”, più comune nel romanzo novecentesco, costruendo una narrazione a monologhi, in cui la «circolarità tragica e straniante delle prospettive di verità fa venire in mente *Rashōmon* [...] di Kurosawa in cui un fatto di sangue, l'assassinio di un samurai, viene pirandellianamente scheggiato in un prisma di verità insolubili»⁶⁵; nel

⁶⁴ Giovanni Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 307-08.

⁶⁵ Daniele Martino, *Rashōmon nella Roma del Seicento. Le verità insolubili del poeta Browning*, «Il Manifesto», 26 gennaio 1995; oggi in AA.VV., *Il capolavoro ritrovato. Giudizi critici su “L'anello e il libro” di Robert Browning*, Montichiari (Brescia), Zanetti, 1999, p. 29. Nel lungometraggio *Rashōmon* (*id.*, 1950) di Akira Kurosawa – tratto da due racconti (*Rashōmon* – *La porta di Rashō* del 1915 e *Yabu no naka* – *Nel bosco* del 1922) di Ryunosuke Akutagawa e di cui è opportuno ricordare anche il remake *The Outrage* (*L'oltraggio*, 1964) di Martin Ritt – un boscaiolo, un monaco (o “bonzo”) e un servo di passaggio rievocano un tragico episodio, in cui un samurai è stato ucciso e una donna violentata, attraverso le prospettive (sempre diverse) di un bandito, della donna violata e dello spirito del

vasto affresco dell'aristocrazia siciliana *I Vicerè* (1894) di Federico De Roberto; in *The Ambassadors* (1903) di Henry James, in cui l'autore utilizza la tecnica narrativa del “punto di vista circoscritto”, presentando ogni personaggio e ogni situazione dalla prospettiva di più osservatori; nelle epigrafi di *Spoon River Anthology* (1915) di Edgar Lee Masters; nei ventiquattro “capitoli-sequenze”, ciascuno dedicato a un singolo personaggio, di *Winesburg, Ohio* (1919) di Sherwood Anderson, in cui le vicende degli abitanti della cittadina si intrecciano in un'unica trama⁶⁶; nelle voci poetiche che convivono in *The Waste Land* (1922) di Thomas Stearns Eliot; nel decimo capitolo («Wandering Rocks») di *Ulysses* (1922) di James Joyce, in cui un vero e proprio “occhio cinematografico” vaga per Dublino, riprendendo squarci di vita urbana, apparentemente privi di rapporti tra loro; in *As I Lay Dying* (1930) di William Faulkner, in cui ogni capitolo è dedicato a un personaggio e porta il suo nome⁶⁷. Fino a *La casa verde* (1965-68) di Mario Vargas Llosa – in cui l'autore utilizza la tecnica del dialogo simultaneo per intrecciare voci, avvenimenti, epoche e scenari, mentre alcuni personaggi, che talvolta cambiano nome a seconda di luogo e periodo, legano i diversi avvenimenti rappresentati; o ancora all'esordio di Altaf Tyrewala, *No God in Sight* (2005), che recupera la struttura faulkneriana della divisione in “capitoli-personaggi”, o – per fare un esempio italiano – al romanzo del 2005 di Melania Gaia Mazzucco *Un*

samurai, evocato da una maga; infine si ha una quarta e ultima versione dei fatti, raccontata dal boscaiolo che si rivela inaspettato testimone degli eventi. D'altra parte la coralità può essere anche questo: (tentare di) fornire, attraverso un esteso sistema di personaggi, diversi punti di vista, diverse prospettive – come nell'intricato thriller cospirativo *Vantage Point* (*Prospettive di un delitto*, 2008) di Pete Travis, che mostra lo stesso episodio da più punti di vista, svelando a poco a poco la “verità” – sulla “realtà” che si vuole mostrare; anche se l'occhio della macchina da presa rimane sempre quello del regista, direttore di un coro di cui (non) fa parte.

⁶⁶ Troviamo però un osservatore *super partes*: George Willard, giovane cronista del giornale locale «Winesburg Eagle».

⁶⁷ Anche qui troviamo un personaggio di nome Cora; e si deve notare che al personaggio di Darl, che apre il romanzo, sono dedicati diciannove capitoli, molti di più rispetto agli altri personaggi.

giorno perfetto, da cui l'omonimo film del 2008 di Ferzan Ozpetek⁶⁸.

Un ultimo esempio, che rimane un caso a sé, per riagganciarci al cinematografo: *Anni fuggenti. Il romanzo del cinema italiano* (2003) di Silvio Danese, giornalista e critico che ritrae, tra biografia e Storia, l'avventura della cultura e del cinema italiani, attraverso le voci di registi, attori, produttori, sceneggiatori, mentre una voce fuori campo contestualizza i ricordi (espressi sotto forma di vere e proprie interviste), conferendo uno sfondo emotivo alla Storia narrata: tante voci si raccontano, senza che nessuna sia prominente sulle altre; di certo non un vero e proprio romanzo, e sicuramente non un'opera corale, dal momento che subentra una voce “narrante” (protagonista?) a fare da guida e a tenere unite tutte le testimonianze.

Dunque, se da un lato il cinema corale è per natura *sempre* polifonico, dall'altro quello polifonico *non* è necessariamente corale; questo, semplicemente, poiché le due caratteristiche si riferiscono ad ambiti ben distinti: la polifonia dipende – può dipendere – dai *punti di vista*, la coralità dal *sistema dei personaggi*, all'interno del quale non vi deve essere un singolo protagonista né una semplice coppia protagonista/antagonista o protagonista/deuteragonista.

Tornando alla questione della focalizzazione, nel cinema ovviamente non si può seguire lo stesso ragionamento osservato in ambito letterario: infatti – ricorda Paolo Brandi – «il punto di vista

⁶⁸ Sempre in ambito italiano, rilevanti sotto certi aspetti sono anche una serie di romanzi rientranti nella definizione, fornita dal collettivo Wu Ming, di “New Italian Epic”, tra cui *Romanzo criminale* (2002) di Giancarlo De Cataldo, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della Camorra* (2006) di Roberto Saviano (da cui l'omonimo film del 2008 di Matteo Garrone) e *L'ottava vibrazione* (2007) di Carlo Lucarelli. Cfr. Wu Ming, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 5-61. Interessante l'approccio di Francesco Pacifico che mette a confronto *Gomorra* di Saviano – romanzo “cattolico” – con il prodotto televisivo statunitense “protestante” *The Wire* (*id.*, 5 stagioni, 60 episodi, 2002-08), «serie priva di personaggi principali, completamente corale, e tanto aperta da avere per tema in ognuna delle cinque stagioni non tanto le svolte biografiche dei suoi personaggi quanto, di volta in volta, una sfaccettatura di quel sistema assurdamente complesso che è una metropoli di oggi», da Francesco Pacifico, *Mission, la realtà svelata*, «Il Sole 24 Ore. Domenica», 14 novembre 2010, n. 313, p. 34.

passa necessariamente attraverso uno strumento fisico, letterale, concreto e reale come l'obiettivo della macchina da presa»⁶⁹. Tecnicamente, la prospettiva da cui è osservata la storia è sempre quella della macchina da presa, che rispecchia quella del regista, il quale può identificarsi o meno in uno o più personaggi. A questo punto di vista tecnico, se ne aggiunge un altro narrativo: la rappresentazione dello sguardo di qualcuno (l'autore o un personaggio)⁷⁰. André Gaudreault rielabora a tale proposito la visione di Claude-Edmonde Magny – «l'*objectif de la caméra* fait véritablement office de *narrateur*»⁷¹ –, per distinguere tra mostratore filmico (che si occupa delle riprese e articola i fotogrammi) e narratore filmico (che opera il montaggio tra le inquadrature)⁷². Ancora Chatman afferma:

«The “camera eye” names a convention (an “illusion of mimesis”) which pretends that the events just “happened” in the presence of a neutral recorder [...] It is necessary to distinguish between “limited third person point of view voiced by a covert narrator”, “limited third person point of view voiced by an overt narrator”, and so on»⁷³.

In un'opera cinematografica, ci si trova a considerare l'occhio della macchina da presa come punto di vista fondamentale. Ma per la questione della coralità si rientra nel *sistema dei personaggi*, dunque si ritorna alla domanda: di quanti personaggi necessita l'autore per descrivere la sua “visione del mondo” e compiere il proprio “discorso”?

⁶⁹ Paolo Brandi, *Parole in movimento. L'influenza del cinema sulla letteratura*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2007, pp. 250-51.

⁷⁰ *Ivi*, p. 252.

⁷¹ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 106 [«l'obiettivo della macchina da presa fa veramente funzione di *narratore*», da *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, traduzione di Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 2006, p. 116].

⁷² *Ivi*, p. 126. E anche un termine polisemico come *narratore* va sempre qualificato, distinguendo per esempio tra fondamentale, scritturale, filmico e filmografico, delegante e delegato, etc. Cfr. pp. 155-67.

⁷³ Seymour Chatman, *Story and Discourse*, cit., p. 154 [«L'“occhio della macchina da presa” indica una convenzione (una “illusione di mimesi”), la quale finge che gli eventi “accadano” proprio in presenza di un apparecchio di registrazione neutrale [...] È necessario dunque distinguere fra “punto di vista limitato alla terza persona con la voce di un narratore nascosto”, “Punto di vista limitato alla terza persona con la voce di un narratore palese” e così via», da *Storia e discorso*, cit., p. 161].

Per poter definire un film corale, è condizione necessaria – e viene preso come dato empirico – che vi siano *almeno cinque* personaggi/protagonisti intorno ai quali ruotino le vicende narrate: tutti con il medesimo valore all'interno della storia o delle storie, che devono necessariamente – come in ogni armonioso coro che si rispetti – in qualche modo relazionarsi e/o intrecciarsi. Perché proprio cinque e non solo quattro o almeno sei? Vladimir Propp, in relazione ai vari personaggi, scrive a proposito di *sfere d'azione* in cui essi agiscono, definendone tre: quando una sfera d'azione corrisponde con precisione al personaggio; quando un singolo personaggio abbraccia più sfere d'azione; quando infine un'unica sfera d'azione si scompone nelle azioni di più personaggi⁷⁴; personaggi definiti *attanti* – protagonisti che svolgono funzioni diverse all'interno del racconto e definibili in base alla loro sfera d'azione, alla funzione ricoperta all'interno della storia. Algirdas Julien Greimas rielabora l'intera questione, distinguendo l'attante (colui che ricopre una sola funzione) dall'attore (colui che, nel corso della storia, ne ricopre molte). Si approda così a un

«*modèle actantiel à six termes: on y trouve le Sujet (qui correspond au héros), l'Objet (qui peut être la personne en quête de laquelle part le héros), le Destinateur (celui qui fixe la mission, la tâche ou l'action à accomplir), le Destinataire (celui qui en recueillera le fruit), l'Opposant (qui vient entraver l'action du Sujet) et l'Adjuvant (qui, au contraire, lui vient en aide). Il est clair qu'un seul et même personnage peut être simultanément, ou alternativement Destinateur et Destinataire, Objet et Destinateur [...] Si les actants sont en nombre fini et restent des invariants, les personnages sont eux en nombre pratiquement infini puisque leurs attributs et leur caractère peuvent varier sans que soit modifiée leur sphère d'action*»⁷⁵.

⁷⁴ Cfr. Vladimir Propp, *Morfologija e skazki* [trad. it. *Morfologia della fiaba*, traduzione di Salvatore Arcella, Roma, Newton & Compton, 1992, pp. 67-70].

⁷⁵ Jacques Aumont – Alain Bergala – Michel Marie – Marc Vernet, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1999, p. 93 [«*modello attanziale* a sei termini: in esso si trova il Soggetto (che corrisponde all'eroe), l'Oggetto (che può essere la persona in cerca della quale parte l'eroe), il Destinatore (colui che fissa la missione, lo scopo o l'azione da compiere), il Destinataro (colui che ne raccoglierà il frutto), l'Opponente (che giunge a intralciare l'azione del Soggetto) e l'adiuvante (che, al contrario, gli viene in aiuto). È chiaro che un solo e medesimo personaggio può essere simultaneamente, o alternativamente Destinatore e Destinataro, Oggetto e Destinatore [...] Se gli attanti sono in numero finito e restano invarianti, i

Roland Bourneuf e Réal Ouellet scrivono che «l'action d'un roman peut être définie comme le jeu des forces opposées ou convergentes en présence dans une œuvre»⁷⁶ e – recuperando le parole di Etienne Souriau – riconducono «à six le nombre de *forces* ou de *fonctions* susceptibles de se combiner dans une situation dramatique»⁷⁷: protagonista, antagonista, oggetto (desiderato o temuto), destinatario, destinatario, aiutante.

Tassonomie del genere diverrebbero eccessivamente meccanicistiche e poco funzionali a una selezione di testi filmici da analizzare; si è perciò deciso di prendere come riferimento numerico i cinque personaggi semplicemente per superare il limite dei quattro

personaggi sono in numero praticamente infinito poiché i loro attributi e il loro carattere possono variare senza che venga modificata la loro sfera d'azione», da *Estetica del film*, traduzione di Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 1999, p. 92]. Scrive Greimas a proposito della struttura degli attanti del racconto e di attori e ruoli: «Si l'on réserve au terme d'*acteur* son statut d'unité lexicale du discours, tout en définissant son contenu sémantique minimal par la présence des sèmes: a) *entité figurative* (anthropomorphique, zoomorphique ou autre), b) *animé* et c) susceptible d'*individuation* (concrétisé, dans le cas de certains récits, surtout littéraires, par l'attribution d'un nom propre), on s'aperçoit que tel acteur est capable d'assumer un ou plusieurs rôles [...] le jeu narratif se joue non pas à deux niveaux, mais à *trois niveaux* distincts: les *rôles*, unités actantielles élémentaires correspondant aux champs fonctionnels cohérents, entrent dans la composition de deux sortes d'unités plus larges: les *acteurs*, unités du discours, et les *actants*, unités du récit», da *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, pp. 255-56 [«Se riserviamo al termine *attore* il suo statuto di unità lessicale del discorso, definendone il contenuto semantico minimo in base alla presenza dei semi: a) *entità figurale* (antropomorfica, zoomorfica o altro), b) *animato* e c) suscettibile di *individuazione* (il che appare concretizzato, nel caso di certi racconti, soprattutto letterari, dall'attribuzione del nome proprio), ci accorgiamo però che questo attore è in grado di coprire uno o più ruoli [...] il gioco narrativo si produce non su due livelli, ma su *tre livelli* distinti: infatti, i *ruoli*, definibili come unità attanziali elementari corrispondenti a campi funzionali coerenti, concorrono alla composizione di due tipi di unità più larghe: gli *attori*, che sono le unità del discorso, e gli *attanti*, che sono le unità del racconto», da *Del senso*, traduzione di Stefano Agosti, Milano, Bompiani, 1974, pp. 267-68].

⁷⁶ Roland Bourneuf – Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1972, p. 160 [«l'azione di un romanzo può essere definita come il giuoco delle forze opposte o convergenti presenti in un'opera», da *L'universo del romanzo*, traduzione di Ornella Galdenzi, Torino, Einaudi, 1981, p. 153].

⁷⁷ *Ivi*, p. 161 [«a sei il numero di *forze* o di *funzioni* suscettibili di combinarsi in un'azione drammatica», p. 153]. Cfr. Etienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950, p. 55.

protagonisti che spesso caratterizza, anche in letteratura e sin dall'antichità, il cosiddetto “gioco di coppie” delle classiche “commedie degli equivoci”. Naturalmente – si vedrà meglio *in cursu* – non importa solo per quanto tempo un personaggio compare e rimane davanti alla macchina da presa, ma anche il valore, la funzione dello stesso all'interno dell'intreccio narrativo.

Numerose sono le opere di letteratura romanzesca e teatrale ottoneovecentesca apparentemente corali, i cui intrecci vedono in realtà coinvolti solo quattro personaggi⁷⁸: per esempio *Die Wahlverwandtschaften* (*Le affinità elettive*, 1809) di Johann Wolfgang Goethe ha come protagonisti Eduard e Charlotte e i giovani Ottilie e il Capitano, mentre Emily Brontë in *Wuthering Heights* (1847) descrive gli amori e i rancori tra Heathcliff, Catherine, Edgar Linton e la sorella Isabella; *The House of the Seven Gables* (1851) ruota intorno a due uomini e due donne, l'erede della famiglia Pyncheon, Clifford, e il fotografo Holgrave da un lato, Hepzibah e la giovane Phoebe dall'altro; George Eliot, nei suoi “studi di vita in provincia” di *Middlemarch* (1871-72), racconta la storia di due matrimoni infelici, quello tra Dorothea e il signor Casaubon e quello tra Rosamond Vincy e Tertius Lydgate; similmente si pone l'antefatto di *L'innocente* (1892) di Gabriele D'Annunzio, con Tullio Hermil e la moglie Giuliana da una parte e i due rispettivi amanti Teresa Raffo e Filippo Ambrogio dall'altra; non si può non ricordare *The Importance of Being Earnest*

⁷⁸ Non ci si dilunga sui secoli precedenti, per quanto numerosi esempi siano facilmente rinvenibili sia nelle opere teatrali greche e latine, sia nella letteratura tra Cinquecento e Seicento: si pensi a *La Betia* (1524-25), “commedia degli equivoci”, in versi e in cinque atti, di Ruzante (pseudonimo di Angelo Beolco), che, in dialetto “pavano”, racconta del bracciante Zilio e della giovane Betia, dell'amico Nale e della moglie Tamia; agli amori tra Orlando e Angelica da un lato e Ruggiero e Bradamante dall'altro, nel poema cinquecentesco *Orlando furioso* di Ludovico Ariosto. E ovviamente a William Shakespeare, con le sue commedie in cinque atti, tra versi e prosa, *The Taming of the Shrew* (1593-94), in cui troviamo la bisbetica Caterina e la sorella Bianca da un lato, Petruccio e l'amico Ortensio dall'altra, *The Two Gentlemen of Verona* (1594-95), in cui si rincorrono gli amori di Valentino e Silvia, Proteo e Giulia, *Much Ado About Nothing* (1598-99), con le sue due giovani coppie (Benedetto e Beatrice, Claudio ed Ero), e *Twelfth Night* (1599-1600), con i gemelli Viola e Sebastiano, il duca Orsino e la contessa Olivia.

(1895) di Oscar Wilde, con il truffaldino John Worthing, alias Earnest, l'amico e finto fratello Algernon Moncrieff e le due giovani Gwendolen e Cecily, mentre anche in *Senilità* (1898) di Italo Svevo quattro personaggi – Emilio Brentani, la sorella Amalia, la popolana Angiolina, l'amico Balli – sono al centro delle vicende⁷⁹. Per quanto riguarda il Novecento si pensi a *Gli indifferenti* (1929) di Alberto Moravia, che si concentra su Leo Meremuci, la vedova Mariagrazia e i due figli di lei, Carla e Michele, o alla surreale “anti-commedia” *La cantatrice chauve* (*La cantatrice calva*, 1950) di Eugène Ionesco, in cui due coppie di coniugi (gli Smith e i Martin) si fronteggiano verbalmente, fino al finale scambio dei ruoli; sempre del 1950 è *Cocktail Party*, commedia in tre atti di Thomas Stearns Eliot, in cui troviamo due coppie, i coniugi Lavinia ed Edward Chamberlayne e i rispettivi amanti Peter e Celia; si ricordi infine il dramma in due atti di Samuel Beckett *En attendant Godot* (1952), che vede al centro della scena i due vagabondi Vladimir ed Estragon da un lato, il vecchio Lucky e il padrone Pozzo dall'altro, e *Nesnesitelná lehkost bytí* (*L'insostenibile leggerezza dell'essere*, 1984) di Milan Kundera, in cui scorrono paralleli gli amori tra il medico praghese Tomáš e Tereza e tra la pittrice Sabina e lo scienziato Franz⁸⁰.

Come in letteratura, è facile rintracciare anche nella Storia del cinema lungometraggi apparentemente corali in cui le vicende ruotano intorno a quattro personaggi. Basti pensare al macro-genere, di antica

⁷⁹ E ancora Eugène Fromentin in *Dominique* (1863) intreccia le vicende del giovane Dominique con Madeleine, cugina dell'amico Olivier e moglie del signor de Nièvres; Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij nel dramma in cinque atti *Les* (*La foresta*, 1871) intreccia gli amori e i dissapori tra la vedova Gurmyškaja, la nipote Aksjuša, il giovane mantenuto Bulatov e Pëtr; quattro personaggi sono al centro del dramma in tre atti di Henrik Ibsen *Hedda Gabler* (1890): Hedda e il marito Jörgen Tesman, lo scrittore Eylert Lövborg e la sua compagna Thea; del 1896 è la commedia in quattro atti *Čajka* (*Il gabbiano*) di Anton Pavlovič Čechov, in cui troviamo l'attrice Irina Arkadina, l'amante scrittore Trigorin, il figlio Treplev e la giovane Nina.

⁸⁰ Troviamo poi il dramma di Maksim Gor'kij *Na dne* (*Bassifondi*, 1902), galleria di ritratti di vagabondi, tra cui Luka, il ladro Vaška e le sorelle Vasilisa e Nataša, mentre, sullo sfondo, vigila sulle vicende delle coppie l'usuraio Kostylev; e la prima parte di *The Good Soldier* (1915) di Ford Madox Ford, che narra le tragiche vicissitudini degli inglesi Edward e Leonora Ashburnham, i quali incontrano gli americani John e Florence Dowells.

ascendenza teatrale, della commedia: senza considerare le opere basate sui vari archetipi letterari (*Cenerentola*, *La bisbetica domata*, *Pigmalione*, con annesse le varianti “a sessi rovesciati”, pur sempre concentrate in particolare su un singolo personaggio protagonista), ci si muove dalle *sophisticated* (*Design for Living – Partita a quattro*, 1933, Ernst Lubitsch) alle *screwball comedies* (*The Philadelphia Story – Scandalo a Filadelfia*, 1940, George Cukor), dai “telefoni bianchi” (*Mille lire al mese*, 1939, Max Neufeld) al “neorealismo rosa” (*Pane amore e fantasia*, 1953, Luigi Comencini) alla “commedia all'italiana” (*Divorzio all'italiana*, 1961, Pietro Germi); e negli anni Sessanta gli esempi non mancano: da *Guess Who's Coming to Dinner (Indovina chi viene a cena?)*, 1967) di Stanley Kramer a *Bob & Carol & Ted & Alice* (*id.*, 1969) di Paul Mazursky ai successivi *Manhattan* (*id.*, 1979) di Woody Allen, *A Fish Called Wanda (Un pesce di nome Wanda)*, 1988) di Charles Crichton, fino a *La guerra degli Antò* (1999) di Riccardo Milani.

Per quanto concerne le modalità di rappresentazione di parole e pensieri, anche nel caso ci si trovasse in presenza di un film con più protagonisti, si escludono dall'ambito della mera coralità quelli accompagnati dalla *voice over*, la voce fuori campo di uno dei personaggi, che racconta, commenta, ricorda, e rivela così come tutti gli avvenimenti siano osservati dal punto di vista di un singolo narratore, invalidando l'intera struttura corale del racconto.

Non si considerano opere corali anche tutti i film “a episodi”, siano questi diretti da uno stesso regista o da diversi autori, nonostante vi siano più storie con più personaggi: se non c'è legame tra i fili narrativi non c'è coralità; e allo stesso modo si escludono i lungometraggi in cui siano messe in scena più storie che scorrono parallele, senza mai intrecciarsi (si pensi, per esempio, ai quattro racconti indipendenti di *Soy Cuba: Ya Kuba – Soy Cuba*, 1964, Michail

K. Kalatozov).

Vengono esaminati invece quelli che Nicola Dusi inquadra come

«film a racconti multipli, concatenati, pensati come simultanei (nel tempo della storia), che si basano su un modello derivante dall'ipertesto, con un design variabile: si tratta di un reticolo di narrazioni che lo spettatore si trova forzato a percorrere, seguendo una logica eterodiretta (cioè una strategia a monte), per giungere a dipanare il senso dell'intreccio delle vite raccontate»⁸¹.

Definizione efficace, che non si può però relazionare all'intero e ampio *corpus* di film corali in questa sede preso in esame.

⁸¹ Nicola Dusi, *Cinema e semiotica oggi: lo stato dell'arte. Multimedia, corpo, sensorialità. La scienza dei segni e la fabbrica dei sogni: un confronto ancora aperto*, «SegnoCinema», n. 156, marzo-aprile 2009, p. 28. Per la questione dell'*ipertesto* si rimanda anche a Fulvio Carmagnola, *Plot, il tempo del raccontare nel cinema e nella letteratura*, Roma, Meltemi, 2004, pp. 116-62.

2. Situazioni ambientali

2.1. Città corali

Scegliere come situazione ambientale la *città* può risultare fuorviante o ambiguo: nella Storia del cinema sono molte le opere che danno rilievo alle metropoli o nelle quali esse assurgono a ruolo di personaggio, se non addirittura di protagonista. Nel cinema corale non sempre è così: talvolta, al centro vi sono le singole storie, cui la città funge da un lato da semplice sfondo, da cornice; dall'altro essa può contribuire a meglio contestualizzare e sviluppare gli intrecci. Nei film qui presi in esame, le città “corali” – fatta parziale eccezione per la Parigi di Luciano Emmer – raccontano la *Storia* (anche partendo dalla letteratura, o comunque traendone ispirazione) attraverso le *storie* di vari personaggi, seguiti dai registi con la volontà di mostrare la “loro realtà”, che, come la vita stessa, non può che essere determinata da una specifica, funzionale e manifesta coralità. Le metropoli, irrompendo talvolta già nel titolo, non sono semplice sfondo, bensì veri e propri personaggi, funzionali tanto allo sviluppo dell'intreccio quanto alla presentazione e alla contestualizzazione degli eventi.

Nell'affrontare il cinema italiano partendo dal secondo dopoguerra, il primo nodo da sciogliere è quello del neorealismo e del suo rapporto con la coralità cinematografica. Gian Piero Brunetta sottolinea alcune questioni su neorealismo e coralità:

«Il neorealismo ridefinisce le coordinate del cinema dalle fondamenta e ne riformula i principi formali, strutturali e di poetica, offrendo a tutti nuovi paradigmi narrativi e rappresentativi, restituendo allo spettatore la capacità di vedere. Grazie a un minuscolo gruppetto di film italiani il cinema raggiunge quella condizione privilegiata e quello stato di illuminazione che nella filosofia zen si chiama *satori* per cui la visione delle cose consente il

riconoscimento delle vicende individuali nelle storie corali e quello della totalità nella storia singola»⁸².

E ancora:

«Il cinema neorealista [...] non vuole essere semplice registrazione e mimesi dell'esistente [...]. Scompone e decostruisce il racconto tradizionale, ma intende raccontare ed esplorare le dimensioni plurime del reale, ivi comprese quelle fantastiche, del sogno, dell'immaginazione. Registi e sceneggiatori inventano una nuova etica del vedere [...]. Il cinema del dopoguerra racconta, *in forma corale*, le dinamiche e le trasformazioni nella vita degli italiani, nei comportamenti e nella mentalità collettiva in forma di "diario pubblico". Un diario scritto da un *io collettivo*»⁸³.

Mentre Aldo Capitini afferma a suo tempo:

«Che cosa fa il neorealismo? [...] prende parti della realtà, nella loro sobrietà più vitale, perché legate a reali sentimenti e interessi della vita, di amore, di lavoro, di dolore, di giustizia, di liberazione sociale, religiosa, e queste parti, questi "pezzi" li mette insieme, perché la liricità risulti dall'insieme, dalla coralità»⁸⁴.

Quasi cinquant'anni separano (o uniscono) queste due affermazioni. Nel corso degli anni tanto viene scritto; tra le altre numerose voci, nel 1957 André Bazin afferma che

«La tendance réaliste, l'intimisme satirique et social, le vérisme sensible et poétique, n'ont été jusqu'au début de la guerre que des qualités mineures [...], les films italiens sont d'abord des reportages reconstitués. L'action ne saurait se dérouler dans un quelconque contexte social historiquement neutre [...]. Cette adhérence parfaite et naturelle à l'actualité s'explique et se justifie intérieurement par une adhésion spirituelle à l'époque»⁸⁵.

⁸² Gian Piero Brunetta, *Identità e radici culturali*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, vol. I.1, Torino, Einaudi, 1999, p. 49.

⁸³ Gian Piero Brunetta, *Cinema italiano dal neorealismo alla "Dolce vita"*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, vol. III.1, Torino, Einaudi, 2000, pp. 592-93. Il corsivo è mio.

⁸⁴ Aldo Capitini, *Arte corale*, «Cinema», n. 57, marzo 1951, p. 109.

⁸⁵ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? IV. Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*, Paris, Éditions du Cerf, 1962, pp. 12, 14-15 [«la tendenza realista, l'intimismo satirico e sociale, il verismo sensibile e poetico, non sono stati fino all'inizio della guerra che delle qualità minori [...], i film italiani sono prima di tutto dei reportage ricostruiti. L'azione non potrebbe svolgersi in un qualsiasi

Fernaldo Di Giammatteo – partendo dal teorico francese – approfondisce e aggiunge che

«guardare è ordinare i frammenti disordinati (casuali, sfocati) della realtà esterna all'uomo in una struttura che possieda non il valore di un documento ma quello di una scoperta, o di una rivelazione autosufficiente e omogenea, o, meglio ancora, di una affermazione individuale (dell'uomo che guarda) sulla natura della frazione di mondo inquadrata dalla macchina da presa. Scompare la casualità [...]. Si impone la necessità di una attenta ricognizione dei dati di fatto interni ed esterni [...] e si esige che l'osservatore sia anche un narratore»⁸⁶.

Nel neorealismo cinematografico le fonti e le influenze letterarie sono molteplici. La critica del tempo concorda nel farne risalire le radici al verismo letterario (da Giovanni Verga a Federico De Roberto a Luigi Capuana) o alla figura del regista e scrittore Nino Martoglio⁸⁷. Se in letteratura il termine neorealismo viene usato per la prima volta nel 1931 da Arnaldo Bocelli⁸⁸ a proposito del romanzo *Gli indifferenti* (1929) di Alberto Moravia e della raccolta di tredici racconti *Gente in Aspromonte* (1930) di Corrado Alvaro, sono anche altre le opere che – per il tentativo di rappresentare la realtà e in parte per le ideologie, non tanto per le tematiche, già parzialmente superate con il secondo conflitto mondiale – suggestionano gli autori del neorealismo cinematografico: dall'esordio di Francesco Jovine *Un uomo provvisorio*

contesto sociale storicamente neutro [...]. Questa aderenza perfetta e naturale all'attualità si spiega e si giustifica interiormente tramite un'adesione spirituale all'epoca», da *Che cosa è il cinema?*, traduzione di Adriano Aprà, Milano, Garzanti, 2004, pp. 278-80].

⁸⁶ Fernaldo Di Giammatteo, *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano (1940-1990)*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, p. 77.

⁸⁷ Si ricordi il film *Sperduti nel buio* (1914) – prima opera “realista” (la cui unica copia è andata perduta durante la seconda guerra mondiale) del cinema italiano –, tratto dall'omonimo dramma (1901) di Roberto Bracco, poi riportato sullo schermo nel 1947 dall'omonimo film di Camillo Mastrocinque, con risultati melodrammatici e sentimentalistici.

⁸⁸ Cfr. anche Arnaldo Bocelli, *Questo neorealismo*, «Il Mondo», Roma, 10 marzo 1951, p. 6; oggi in Arnaldo Bocelli, *Letteratura del Novecento*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1975, pp. 366-70. Bocelli scrive che gli «antecedenti ideali del neorealismo sono da cercare in Proust, Joyce, Svevo, Pirandello, non meno che nei romanzieri russi e americani» (p. 367).

(1934) a *Tre operai* (1934) di Carlo Bernari, dalle prime poesie di Cesare Pavese, contenute nella raccolta *Lavorare stanca* (1936), a *Don Giovanni in Sicilia* (1941) di Vitaliano Brancati.

Il giornalista Raoul Maria De Angelis ricorda le parole di Rossellini, che nel 1951 medita di cimentarsi nella narrativa: «Ho bisogno [...] di una profondità di piani che forse solo il cinema può dare, e di vedere persone e cose da ogni lato, e di potermi servire del “taglio” e dell'ellissi, della dissolvenza e del monologo interiore. Non, per intenderci, quello di Joyce, piuttosto quello di Dos Passos»⁸⁹. E ancora il regista: «Questa corrente neorealista va benissimo, ma ha un difetto essenziale: è sopraffatta dalla cronaca. Ora la “vie tragique” non vuol dire cronaca nera. Ci vuole un intervento, un arbitrio, e chiamare la *folla come coro*, un particolare in primo piano, voci ed echi in profondità»⁹⁰.

Sarebbe dunque pretestuoso analizzare, parallelamente al cinema neorealista, la narrativa italiana *sulla* Resistenza, quella ovviamente prodotta nell'immediato dopo, da *Uomini e no* (1945) di Elio Vittorini all'esordio di Italo Calvino *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947) al Cesare Pavese di *La casa in collina* (1949): Rossellini abbraccia piuttosto come modello letterario lo statunitense John Dos Passos, la cui narrativa corale (si pensi ancora a *Manhattan Transfer*) è a sua volta certamente influenzata dalla tecnica del montaggio cinematografico.

Roma città aperta (1945) di Roberto Rossellini segna ufficialmente l'apertura della stagione neorealista⁹¹. Alla sua uscita, è

⁸⁹ Raoul Maria De Angelis (a cura di), *Rossellini romanziere*, «Cinema», n. 29, dicembre 1949, p. 356.

⁹⁰ *Ibid.* Il corsivo è mio.

⁹¹ Lo stesso Rossellini dirige, prima del 1945, oltre ad alcuni cortometraggi, la cosiddetta “trilogia del fascismo” o “della guerra fascista”, composta da *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1942) e *L'uomo dalla croce* (1943); tant'è che «making *Roma Open City* had been a way of “punishing” himself for the artistic pretensions of his earlier films. His new approach consisted of “leaving to things their authenticity”» [«dirigere *Roma città aperta* è stato un modo per “punirsi” per le pretese artistiche dei suoi primi film. Il suo nuovo approccio consisteva nel “lasciare alle cose la propria autenticità”», traduzione mia], da David Forgacs,

accolto in patria da giudizi e critiche contrastanti⁹², ma rimane – ancora Brunetta – un'«“opera mondo” che, in modo drammatico e contraddittorio, unisce e divide, agisce da *trait d'union*, spartiacque ed elemento di rottura con il passato»⁹³.

Il film si apre e si chiude proprio con un campo lungo della città: all'inizio una panoramica sui tetti, mentre una didascalia presenta i fatti e i personaggi come immaginari, «pur ispirandosi alla cronaca tragica ed eroica di nove mesi di occupazione nazista»; alla fine un gruppo di bambini, dopo aver assistito all'esecuzione di don Pietro, si allontana triste verso la città⁹⁴. Tra queste due inquadrature si intrecciano le vicende di molteplici personaggi, le cui storie compongono un vero e proprio racconto *polifonico*. Da chiarire dunque se ci si trovi nell'ambito della polifonia o della mera coralità.

Si è soliti ritenere i “protagonisti” del lungometraggio la popolana Pina (Anna Magnani), l'ingegnere e militante comunista Giorgio Manfredi (Marcello Pagliero⁹⁵) e il parroco del quartiere don Pietro Pellegrini (Aldo Fabrizi); in realtà, ampliando la visione, all'interno dell'intreccio rivestono altrettanta rilevanza anche il tipografo Francesco, futuro (e mancato) marito di Pina, il piccolo Marcello e Lauletta, rispettivamente figlioletto e sorella della donna, Marina, ex

Rome Open City: Roma città aperta, London, BFI, 2000, p. 24.

⁹² Si vedano le prime recensioni, oggi raccolte in Stefano Roncoroni, *La storia di "Roma città aperta"*, Genova, Le Mani, 2006, pp. 457-74.

⁹³ Gian Piero Brunetta, *Cinema italiano dal neorealismo alla "Dolce vita"*, cit., p. 591.

⁹⁴ Scrive Adriano Aprà: «Da *Roma città aperta* a *Sotto il sole di Roma* a *Roma ore 11* si esibisce già nel titolo il centro geografico dell'azione neorealistica [...] La preponderanza di Roma non deve però far dimenticare che proprio il neorealismo, facendo dell'ambiente circostante non una tela di fondo ma un tutt'uno col personaggio, spinge il cinema italiano a girare l'Italia», da *Variazioni sul neorealismo*, in AA.VV., *La città del cinema. I primi cento anni del cinema italiano*, Milano, Skira, 1995, pp. 127-28. Cfr. anche Massimo Casavola, *La città neorealista*, in Marco Bertozzi (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma, Librerie Dedalo, 2001, pp. 126-29.

⁹⁵ Poi regista di un film qui non trattato, ma che è opportuno ricordare: *Roma città libera – La notte porta consiglio* (1948). Al centro dell'intreccio due uomini e una donna (un intellettuale, un ladro e una dattilografa), attorno ai quali ruota una vera e propria ronda di personaggi – vagabondi, soldati, etc. – alla deriva: se da un lato non si rileva coralità, certamente si è di fronte a un'opera polifonica.

amante di Giorgio, il comandante maggiore nazista Fritz Bergmann, la malvagia e ambigua Ingrid, etc.

Se, come anticipato nelle *Premesse*, per definire *corale* un'opera cinematografica, è necessario verificare quali – alla domanda “quanti?” – si è risposto “almeno cinque” – personaggi abbiano maggiore rilevanza all'interno della storia, non v'è dubbio che in questo caso si rientri nella piena coralità: per esempio, Marina è apparentemente un personaggio secondario, ma il suo tradimento ha più valore, significato e conseguenze negli intrecci del ruolo svolto da Pina, la quale tra l'altro muore dopo circa cinquanta minuti; similmente si pone la figura del maggiore Bergmann, etc. E proprio in queste figure “secondarie” – come Marina, drogata di antidolorifici, che restano forse la ragione della sua debolezza e del conseguente tradimento nei confronti di Giorgio – o nell'atmosfera di decadenza (elemento poi tipicamente viscontiano) che pervade la sequenza nel salotto del comando tedesco, è presente la tradizione del romanzo d'appendice europeo⁹⁶.

Roma città aperta, avviato nell'estate del 1944, inizialmente deve essere un documentario sul prete fucilato dai nazisti don Pietro Morosini, ma successive modifiche alla sceneggiatura⁹⁷ antepongono la vicenda corale di Roma occupata all'episodio conclusivo dell'uccisione del sacerdote⁹⁸. Scrive Gianni Rondolino:

«È come un grande affresco, in cui la storia di ognuno si confonde con quella dell'intera città, che è vista e rappresentata attraverso i quartieri popolari, le case e le vie, la gente minuta, la vita quotidiana [...]. Il film, pur nella sua compattezza narrativa e nella sua rigorosa progressione drammatica, si articola in decine di piccoli fatti»⁹⁹.

⁹⁶ Cfr. Gianni Rondolino, *Roberto Rossellini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 54.

⁹⁷ Alla quale collaborano Sergio Amidei, Federico Fellini, Celeste Negarville e lo stesso Rossellini.

⁹⁸ Cfr. Francesco De Nicola, *Neorealismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1996, p. 62.

⁹⁹ Gianni Rondolino, *Roberto Rossellini*, Torino, UTET, 2006, p. 84. Tra le altre voci, Angelo Guglielmi, nell'introduzione al romanzo di Ugo Pirro *Celluloide* (1983), da cui è tratto l'omonimo film del 1996 di Carlo Lizzani, che racconta appunto la realizzazione di *Roma città aperta*, afferma che il neorealismo è «la ricerca della durezza dell'oggetto, la rinuncia a ogni esitazione (e tergiversazione), la deflagrazione della realtà sotto l'occhio smarrito (e incerto) dello spettatore [...]

Il ricorso alla quotidianità dei fatti e alla coralità del racconto denuncia in Rossellini un'urgente necessità di “verità”, di autenticità, sempre filtrata, nel film, attraverso una certa propensione per il melodramma da un lato, per la “commedia borghese” dall'altro. La coralità – «Anzitutto la coralità. Il film realistico, in sé, è corale»¹⁰⁰ – serve al regista per avvicinarsi il più possibile alle storie e alla Storia, particolari le une, universale l'altra. E così l'episodio della fucilazione del prete, che doveva costituire il tema del documentario originariamente concepito, diviene – ancora parole di Rondolino – la «chiusa drammatica d'un racconto corale su tutta una città in un determinato periodo storico, colta attraverso l'osservazione e la rappresentazione della vita quotidiana»¹⁰¹.

All'interno del racconto la macchina da presa segue i personaggi, presentandoli uno dopo l'altro: il filo della narrazione li lega senza alcuna discontinuità né evidenti salti temporali. Il primo a essere introdotto è Giorgio, ricercato dai tedeschi; nella sua vicenda si “intromette” Marina con una telefonata; poi la sequenza nell'ufficio del generale Bergmann, il quale sta appunto cercando il fuggitivo; da una scena “di massa” (un assalto ai forni di manzoniana memoria¹⁰²) si distacca Pina, la quale, rientrata a casa, incontra Giorgio e introduce i personaggi del figlio Marcello e della sorella Lauretta; seguendo il bambino arriviamo a conoscere don Pietro: il quadro generale è completo. I personaggi si moltiplicano e con loro i punti di vista, le storie si intersecano e si ramificano, talvolta convergono, talora

Roma città aperta risulta nel ricordo un film muto o, comunque, silenzioso seppur denso di grida. È un film d'immagini e di gesti; e anche le parole, quando ci sono, hanno l'evidenza dei gesti», da *Introduzione* a Ugo Pirro, *Celluloide*, Torino, Einaudi, 1995, pp. VII-VIII.

¹⁰⁰ Roberto Rossellini, in Franca Faldini – Goffredo Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 107.

¹⁰¹ Cfr. Gianni Rondolino, *Roberto Rossellini*, cit. [1974], p. 51.

¹⁰² Ci si riferisce naturalmente alla parte conclusiva del capitolo XI di *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni.

drasticamente si interrompono.

Roma città aperta è girato “in tempo reale”: seguiamo i personaggi nella loro vita quotidiana, priva di fratture, sullo sfondo della guerra – ed Ernesto Guidorizzi afferma che «la guerra è corale in sé»¹⁰³. Tutta la vicenda accade in meno di tre giorni, sempre nel “presente”, senza difficoltà a identificare il momento del giorno o a mettere un personaggio in rapporto a un altro, adottandone alternativamente il punto di vista. E proprio questa corale e polifonica moltiplicazione dei punti di vista fa condividere l'angoscia di Marina, le preoccupazioni di Manfredi, la disperazione di Francesco, etc¹⁰⁴. Mentre la città di Roma è al centro di ogni episodio e ogni storia: come rivela Millicent Marcus, «the protagonist of the story is Rome itself, as a place, as a people, and as a historical entity. The several maps of the city that recur throughout the film serve to remind us of its thematic importance and of the plurality of meanings that attach to it»¹⁰⁵.

Un'altra metropoli che, per il suo fascino, la sua importanza storica e culturale e la sua natura tentacolare, si presta a fungere da cornice a vicende corali è Parigi¹⁰⁶. Rimanendo in ambito italiano, Luciano Emmer dirige nel 1951 *Parigi è sempre Parigi*. Se *Roma città*

¹⁰³ Ernesto Guidorizzi, *La narrativa italiana e il cinema*, Firenze, Sansoni, 1973, p. 37.

¹⁰⁴ Cfr. Pierre Sorlin, *The Film in History: Restaging the Past* [trad. it. *La Storia nei film. Interpretazioni del passato*, traduzione di Matilda Baldazzi e Gianfranco Gori, Firenze, La Nuova Italia, 1984, p. 181].

¹⁰⁵ Millicent Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 46 [«il protagonista della storia è Roma stessa, come luogo, come popolo e come entità storica. Le diverse mappe della città che ricorrono per tutto il film servono a ricordarci della sua importanza tematica e della pluralità di significati a essa attribuiti», traduzione mia].

¹⁰⁶ Molti, anche negli ultimi anni, sono i film corali – alcuni dei quali analizzati in seguito – che hanno come sfondo la capitale francese, la quale rimane però semplice cornice, senza particolare rilevanza o funzionalità narrativa: da *On connaît la chanson* (*Parole, parole, parole...*, 1997) a *Cœurs* (*Cuori*, 2006) di Alain Resnais, da *Comme une image* (*Così fan tutti*, 2004) di Agnès Jaoui a *Fauteuils d'orchestre* (*Un po' per caso, un po' per desiderio*, 2006) di Danièle Thompson. E si ricordi *Paris* (*Parigi*, 2008) di Cédric Klapisch, in cui Nicola Rossello intravede «una struttura corale, a mosaico [...], capace di ospitare al suo interno una moltitudine di figure, vite, situazioni, intrighi, destini: piccoli personaggi e piccole storie che procedono lungo linee di sviluppo parallele, si sfiorano, s'incrociano, si separano», da Nicola Rossello, *Parigi*, «Cineforum», n. 479, novembre 2008, pp. 36-37.

aperta si apre e chiude con una panoramica della città, il secondo lungometraggio di Emmer inizia e finisce nella stazione dei treni della capitale francese, dove una comitiva italiana – ritratta tra bozzettismo e provincialismo – arriva per trascorrere il fine settimana, per poi ripartire alla fine. Dopo l'esordio *Domenica d'agosto* (1950), «si ripropone un racconto multiplo, costituito da una successione di piccoli episodi relativamente autonomi»¹⁰⁷, scrive Guglielmo Moneti. E la città riveste un ruolo fondamentale nelle vicende dei personaggi, in quanto «simbolo di quello che non hanno mai avuto e cui rivelano di anelare»¹⁰⁸. Pur essendo Aldo Fabrizi l'attore di richiamo nei titoli di testa, che scorrono mentre il treno arriva in stazione, non abbiamo un vero e proprio protagonista: del gruppo fanno infatti parte una famiglia piccolo-borghese (Andrea/Fabrizi, la moglie Elvira e la figlia Mimì), Marcello, fidanzato di Mimì, il giovane solo e malinconico Franco, un impiegato di mezza età che fa di tutto per apparire quello che non è, Totò e Nicolino, un'inseparabile coppia di amici, etc. I personaggi si separano, più o meno volontariamente, appena giunti nella metropoli: Franco rimane colpito dalla commessa Christine e lascia la compagnia per parlare con lei, l'impiegato decide di visitare la città per conto proprio, la famiglia inizia la sua visita guidata, etc. La città è costante sfondo in tutte le vicende: dal veloce giro in pullman dei turisti, i quali non riescono a soffermarsi su un monumento se non per pochi secondi (ironico tributo del regista alla Parigi “da cartolina”), alla metropolitana che confonde i due amici, dalla Torre Eiffel – inusuali le due soggettive in *bird's eye view* – su cui sale la famiglia (unico “gruppo nel gruppo” che rimane, almeno fino a sera, compatto) allo stadio, dove si disputa la partita di calcio tra la nazionale azzurra e quella francese (evento che, per tutti gli uomini, è reale motivo del viaggio). Verso sera, anche la famiglia si disgrega: il regista segue Andrea nel suo “programma erotico mancato”, Marcello insieme a una coppia conosciuta nel

¹⁰⁷ Guglielmo Moneti, *Luciano Emmer*, Firenze, La Nuova Italia, 1991, p. 42.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 44.

pomeriggio, Mimì che insieme alla madre partecipa al tour dei locali notturni. Se alla luce del sole le vicissitudini dei personaggi per le strade si separano (Marcello e Mimì litigano e si dividono dopo la partita) e si intrecciano (Totò e Nicolino incontrano per caso Marcello, mentre il signore “senza nome” invita a passeggio la sola Mimì, ignorando la sua identità), di notte sono ambigui locali e imprevisi appartamenti – degli interni, dunque – a prevalere e a circoscrivere le storie. E la macchina da presa, tramite movimenti piuttosto semplici, senza mai “osare”, presenta i personaggi spesso in campo lungo negli esterni, per abbracciare lo sfondo urbano notturno, con piani ravvicinati quando l'ambiente è ristretto.

Se il cosiddetto neorealismo rosa non si è ancora ufficialmente avviato¹⁰⁹, ne troviamo qui un'anticipazione nei toni scanzonati e allegri, se pur a tratti malinconici (tutti tornano a casa più o meno delusi dal viaggio e dalla visita alla città). Non vi è un testo letterario alla base dell'opera di Emmer, ma nel corso del film si cita talvolta, con un certo compiacimento da un lato e un'innegabile ingenuità dall'altro, il cinematografo: davanti alla cattedrale di Notre-Dame, descritta dalla frettolosa guida turistica, interviene non interpellato Andrea: «L'abbiamo visto al cinema»¹¹⁰. O ancora Mimì, mentre dall'alto della Torre Eiffel osserva l'Arco di Trionfo con il cannocchiale, lo commenta: «Però nel film della Bergman sembrava molto più grande»¹¹¹, riferendosi probabilmente a *Casablanca* (*id.*, 1942) di Michael Curtiz o ad *Arch of Triumph* (*Arco di trionfo*, 1948) di Lewis Milestone.

Tornando a città italiane, interessante è l'operazione compiuta da

¹⁰⁹ Si è soliti prendere come punto di riferimento *Pane, amore e fantasia* (1953) di Luigi Comencini.

¹¹⁰ Potrebbe riferirsi a *The Hunchback of Notre Dame* (*Notre Dame*, 1939) di William Dieterle, meno verosimilmente al precedente *Notre Dame de Paris* (*id.*, 1923) di Wallace Worsley, entrambi comunque tratti dal romanzo del 1831 di Victor Hugo *Notre-Dame de Paris*. Ma anche tutto il cinema francese che al tempo arriva sugli schermi italiani lascia il segno nell'immaginario collettivo italiano.

¹¹¹ L'attrice svedese Ingrid Bergman è al tempo nota in Italia anche per il sodalizio artistico con Rossellini, da circa un anno suo marito.

Carlo Lizzani¹¹² nel 1954, con l'adattamento di *Cronache di poveri amanti* (1947) di Vasco Pratolini: sia il romanzo sia il film sono ambientati tra il 1925 e il 1926, a Firenze, e seguono le vite di alcuni abitanti di via del Corno – «una strada che si muoveva, un coro, senza protagonisti di spicco, che metteva a punto le sue voci»¹¹³. Nel romanzo, sin dal primo capitolo, la città vive con i personaggi, descritta minuziosamente nei vicoli, nelle strade, nelle piazze, che si disperdono intorno alla “via protagonista”:

«Oreste [...] dorme nella bottega di via dei Leoni, cinquanta metri da via del Corno [...] Nel vicolo dietro Palazzo Vecchio i gatti disfano i fagotti dell'immondizia [...] La ronda risale Borgo de' Greci [...] Maciste è amico di tutto il mondo compreso nel quadrilatero di piazza Signoria, piazza Mentana, San Simone e Santa Croce [...] Via del Corno è lunga cinquanta metri e larga cinque; è senza marciapiedi. Confina ai due capi con via dei Leoni e via del Parlascio, chiusa come fra due fondali: un'isola, un'oasi nella foresta, esclusa dal traffico e dalle curiosità»¹¹⁴.

Lizzani, nel suo terzo lungometraggio, compie rispetto a Pratolini una diversa operazione di (rap)presentazione della *città corale*, intervento in parte inevitabile, per motivi pratici e finanziari. Viene infatti costruito a Roma un teatro di posa (all'aperto, per mantenere la luce naturale), dove vengono girate tutte le sequenze ambientate in via del Corno – «luogo elettivo dell'intera vicenda: percorsa e trascorsa da una cinepresa attenta a inseguire l'onda del vivere popolare, il flusso e l'intrecciarsi delle abitudini, delle amicizie, degli amori»¹¹⁵, precisa

¹¹² Di Lizzani si ricordi anche, per le sue peculiarità a tratti corali, *Fontamara* (1980), tratto dall'omonimo romanzo del 1930 di Ignazio Silone e ambientato nell'estate del 1927: protagonisti sono i contadini “cafoni” dei monti del Fucino, nell'altopiano della Marsica, ma la “coralità popolare” si dissolve presto con l'entrata in scena del protagonista Berardo Viola.

¹¹³ Marino Biondi – Leonardo Bucciardini, “*Cronache di poveri amanti*”. *Storia e cultura di un romanzo*, in Eligio Imarisio (a cura di), “*Cronache di poveri amanti*”. *Pagine di celluloidi*, Genova, Le Mani, 2010, p. 64. Scrivono ancora gli autori: «Il quartiere è il concentrato, per così dire edilizio e abitativo, delle affinità elettive. Nel microcosmo convergono le affinità, secondo un'idea pratoliniana, che lo avvicina, *si parva licet*, a Goethe» (p. 69).

¹¹⁴ Vasco Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 5-6, 9-10.

¹¹⁵ Gualtierio De Santi, *Carlo Lizzani*, Roma, Gremese, 2001, p. 25.

Gualtiero De Santi. La “vera” Firenze rimane in apertura (il film inizia con una panoramica sui tetti della città), poi sparisce, lasciando spazio alle vicende personali dei personaggi, che si intrecciano con la Storia collettiva di quegli anni.

Afferma Lizzani in un'intervista: «Un elemento importante che noi prendemmo dal libro ma che era un asse portante in generale del cinema neorealista era la coralità»¹¹⁶. E infatti numerosi sono i personaggi portati sullo schermo: anche se i nomi di richiamo nei titoli di testa sono solo quattro, il trailer che promuove il film prima dell'uscita avvisa lo spettatore di prepararsi a conoscere le storie dei bottegai neosposi Alfredo e Milena, del giovane tipografo Mario, da poco trasferitosi in via del Corno, della “signora”, ambigua – solo nel romanzo – strozzina, della sua servetta Gesuina, del fruttivendolo Ugo, della prostituta Elisa, del maniscalco soprannominato Maciste, del ragioniere fascista Carlino, di Bianca, fidanzata di Mario, di Clara e Bruno.

Cambia però dal romanzo al film – e a risentirne è proprio la coralità del lungometraggio – il punto di vista attraverso il quale viene raccontata la storia: non più un narratore esterno, bensì una focalizzazione interna: è di Mario la voce fuori campo che introduce le vicende e le accompagna, in particolare quando alla fine gli avvenimenti accelerano verso la conclusione. Scrive a proposito Vittorio Giacci:

«Lizzani ri-costruisce una vicenda [...] scegliendone gli episodi e gli ambienti più salienti, mediante la figura di un narratore in prima persona, Mario, e focalizzando l'attenzione sulla coppia Mario-Milena, con il risultato di snellire il testo e di mantenere un giusto equilibrio fra le vicende dei singoli e la coralità dell'insieme»¹¹⁷.

D'altra parte, rimane nel film – motivo per cui si è deciso di

¹¹⁶ Carlo Lizzani, *A proposito di...*, intervista contenuta nell'edizione dvd Univideo.

¹¹⁷ Vittorio Giacci, *Carlo Lizzani*, Milano, Il Castoro, 2009, pp. 75-76.

analizzarlo – la velata volontà di *non* far prevalere un protagonista sugli altri, tant'è che la vicenda di Mario non è più curata né approfondita di quelle di Maciste, Ugo o Alfredo. Ed è infatti la stessa voce fuori campo del giovane a esplicitare, dopo una breve presentazione dei personaggi, in un apparente congedo: «Fui uno di loro, la mia storia divenne quella di tutti, giorno dopo giorno»; salvo ripresentarsi in seguito, a sottolineare le ellissi temporali. Per il resto, rimane, responsabilmente diretta dal regista, l'orchestrazione di tante voci¹¹⁸.

Il romanzo si chiude – dopo una veloce carrellata sulla vita dei personaggi¹¹⁹ – con l'incontro tra Musetta Cecchi e il giovane Renzo (in cui si identifica lo stesso Pratolini, che trascorre l'adolescenza proprio in via del Corno), facendo presagire un nuovo amore e l'inizio di nuove storie e conferendo così struttura circolare alla coralità dell'opera letteraria. Il film di Lizzani finisce invece con un campo lungo di via del Corno, dopo che la voce narrante l'ha presentata come una «piccola immagine della patria», attraverso la quale viene consegnata – come già con il precedente *Il mulino del Po* (1949) di Alberto Lattuada, opera che viene analizzata in seguito – una «rilettura del passato utile a interpretare il presente»¹²⁰.

Ancora in ambito italiano, è del 1960 *La lunga notte del '43*, esordio di Florestano Vancini, sceneggiato insieme a Pier Paolo Pasolini e tratto da *Una notte del '43*, quinto racconto di *Cinque storie ferraresi. Dentro le mura* (1956) di Giorgio Bassani. La notte del titolo è quella del 15 dicembre, durante la quale, per rappresaglia contro l'uccisione di un gerarca fascista¹²¹, vengono fucilati undici antifascisti o presunti tali.

¹¹⁸ Cfr. Carlo Lizzani, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Torino, Einaudi, 2007, p. 107.

¹¹⁹ «Mario venne assolto [...] Ugo si preparava a scontare cinque anni di prigione. Gesuina andò ad abitare da Margherita [...] Clara ebbe una bambina [...]», da Vasco Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, cit., p. 380.

¹²⁰ Gualtiero De Santi – Bernardo Valli (a cura di), *Carlo Lizzani. Cinema, storia e storia del cinema*, Napoli, Liguori, 2007, p. 57.

¹²¹ In realtà fatto uccidere da un compagno di partito, per poi far ricadere la colpa sugli oppositori.

Ferrara, dove è ambientata la vicenda, viene sin dall'inizio descritta nell'opera narrativa dettagliatamente e funzionalmente al racconto:

«basta stare seduti per qualche minuto a un tavolino all'aperto del Caffè della Borsa, avendo davanti la rupe a picco della Torre dell'Orologio e, appena più a destra, la terrazza merlata dell'Aranciera [...] è molto raro che chi ha da percorrere quel tratto di corso Roma preferisca tenersi al marciapiede di fronte, lungheggiante in piena luce la bruna spalletta della Fossa del Castello»¹²².

La Ferrara cupa e autunnale di Vancini è d'altra parte ricostruita in studio, ma incornicia comunque delicatamente storie e Storia, amplificando e arricchendo, rispetto al racconto, le singole vicende e i ruoli dei vari personaggi.

Numerose, in entrambe le opere, sono le citazioni, sia letterarie sia cinematografiche. Se nel racconto Bassani si diverte a citare alcuni scrittori (Pino e Anna «sarebbero arrivati a nominare uno per uno gli autori dei libri contenuti nella scansia a vetri [...] Salgari, Verne, Ponson du Terrail, Dumas, Mayne Reed, Fenimore Cooper, c'erano anche *Le avventure di Gordon Pym* di E. A. Poe»¹²³), nel film Vancini compie una simile operazione, ma con opere cinematografiche: quando la moglie Anna vuole andare al cinema, Pino tenta di suggerirle alcuni film – tutti anacronistici, viste le effettive date d'uscita: «*Il Leone di Damasco* [...] l'avranno preso da uno di quei libri di Salgari che leggevo da bambino, dev'essere un film d'avventure con tanti duelli [...] *Süss l'ebreo*, film tedesco, di propaganda, no, ma sarà una boiata [...] *La cena delle beffe*, *Violette nei capelli*»¹²⁴. Mentre in seguito viene

¹²² Giorgio Bassani, *Una notte del '43*, in Giorgio Bassani, *Cinque storie ferraresi. Dentro le mura*, Torino, Einaudi, 2005, p. 163.

¹²³ *Ivi*, p. 186.

¹²⁴ *Il Leone di Damasco* (1942) di Corrado D'Errico ed Enrico Guazzoni è effettivamente ispirato all'omonimo romanzo di Emilio Salgari; *Jud Süß* (*Süss l'ebreo*, 1940) di Veit Harlan, ambientato a Stoccarda nel 1733, è ispirato a una storia vera, trasformata in romanzo nel 1925 da Lion Feuchtwanger; *La cena delle beffe* (1941) di Alessandro Blasetti è tratto dall'omonimo dramma del 1909 di Sem Benelli; *Violette nei capelli* (1942) di Carlo Ludovico Bragaglia, dal romanzo di

inquadrata di sfuggita una locandina di *Noi vivi – Addio, Kira* (1942) di Goffredo Alessandrini, dal romanzo del 1936 *We, the Living* di Ayn Rand.

Scrivono Eraldo Affinati: «Il racconto [...] è la voce di Ferrara [...] il grumo narrativo prima si forma poi si scioglie. Un timbro non certo nuovo: dal capolavoro manzoniano al grande verismo sinfonico meridionale questo strumento stilistico, capace di garantire a chi sa usarlo la corallità necessaria per scrivere un romanzo»¹²⁵. Certo il racconto di Bassani non ha nulla di corale: si concentra, dall'inizio alla fine, sulla figura del farmacista Pino Barilari, circondato sì da altri personaggi, ma indiscutibilmente protagonista della vicenda. Di respiro maggiormente corale, ma comunque lontano dagli affreschi di Rossellini, Emmer e Lizzani, è invece il film, in cui la macchina da presa segue alternativamente più personaggi: Pino Barilari, il fascista Carlo Aretusi (detto Sciagura, interpretato da Gino Cervi), il console Bolognesi, poi assassinato, la moglie di Barilari, Anna, che riallaccia una vecchia relazione con Franco Villani e lascia infine il marito, etc. E Ferrara rimane il centro propulsore di tutti i personaggi e delle loro storie, alcune delle quali finiscono all'estero, come quella di Franco, il cui padre è una delle undici vittime e che decide di riparare in Svizzera, dove inizia una nuova vita.

Infine, se nel racconto Pino prende parte al processo dell'estate del 1946, durante il quale afferma di essersi addormentato («Dormivo» è la sua unica parola, «che di colpo [...] aveva risolto in nulla l'enorme tensione generale»¹²⁶), nel film muore prima della fine della guerra – così almeno afferma il nuovo proprietario della farmacia. E nell'epilogo cinematografico – introdotto con uno stacco e un'ellissi che conduce all'estate del 1960 –, non presente nel racconto, si incontrano di nuovo

Luciana Peverelli.

¹²⁵ Eraldo Affinati, *Postfazione* a Giorgio Bassani, *Cinque storie ferraresi*, cit., pp. 211-12. Il corsivo è mio.

¹²⁶ Giorgio Bassani, *Una notte del '43*, cit., p. 193.

Franco (di passaggio con moglie e figlio per visitare la tomba del padre) e l'ex fascista Carlo: vittima e carnefice del passato si stringono la mano, facendo presagire un ipocrita e inconsapevole futuro.

Le quattro giornate di Napoli (1962) di Nanni Loy condivide con il film di Lizzani la figura di Pratolini, qui autore del soggetto, e con quello di Vancini l'ambientazione storica, di poco posteriore all'8 settembre 1943. All'interno dell'itinerario artistico compiuto da Loy, il film si colloca subito dopo *Un giorno da leoni* (1961), in cui – sempre ispirandosi a un fatto di cronaca – lo stesso regista racconta della scelta di un gruppo di giovani italiani di collaborare alla lotta partigiana, nella zona dei Castelli Romani.

In *Le quattro giornate di Napoli* la città veste un ruolo fondamentale proprio perché legata alla Storia: dal 28 settembre al primo ottobre del 1943 il popolo napoletano insorge contro l'occupazione tedesca e in soli quattro giorni riesce a sconfiggere i nazisti, obbligandoli alla ritirata prima dell'arrivo degli Alleati. Ma non interessa tanto il tono epico ed eroico – tra l'altro in alcuni momenti ridondante ed eccessivo, secondo Roberto Ormanni¹²⁷, – quanto il respiro corale dell'opera. Il film inizia «con le esplosioni di gioia che accolsero l'otto settembre e continua isolando nei vicoli e nelle piazze, come nei frammenti di un grande affresco popolare, gli episodi della sommossa, talvolta legandoli, ma più spesso trattandoli come elementi di un discorso corale»¹²⁸ – scrive Giovanni Grazzini. Aggiunge Mariolina Diana:

«Alla scelta della temporalità orizzontale per restituire l'ordine e il valore degli eventi accaduti [...] corrisponde l'idea della coralità nella visione dei personaggi [...] non esiste un personaggio che prevale sugli altri, non c'è una vicenda che si impone sulle altre. La narrazione [...] non si sofferma su

¹²⁷ Cfr. Roberto Ormanni, *Napoli nel cinema*, Roma, Newton Compton, 1995, pp. 59-60.

¹²⁸ Giovanni Grazzini, *Gli anni Sessanta in cento film*, Roma-Bari, Laterza, 1978, p. 28.

un solo soggetto, ma sulla folla dei partecipanti alla lotta, estrae di volta in volta un corpo e una faccia [...] per poi scorrere su altri volti, altri gesti»¹²⁹.

L'affresco di Loy ha lo scopo di mostrare la città di Napoli, la sua Storia e la sua Resistenza. Per questo i nomi dei personaggi, nei rari casi in cui vengono pronunciati, si perdono effettivamente nell'ampio racconto, vengono dimenticati dagli stessi compagni, perché sono volti *anonimi* del popolo napoletano, vero e unico protagonista, insieme alle strade della città, del lungometraggio di Loy. Certo si ricordano facilmente il piccolo Gennarino Capuozzo, alla cui memoria il film è dedicato, e Aiello, il giovane fuggito dal riformatorio che si mette a capo della banda di “ragazzi ribelli”. Ma d'altro lato persino Gian Maria Volonté e Lea Massari – pur avendo, come altri, un ruolo ben definito, oltre che volti ben noti – rinunciano a una posizione preponderante nel racconto, per perdersi in mezzo alla folla.

Un film *sulla* Resistenza, dunque, in cui tanti episodi si intrecciano, si separano e convergono, conducendo infine alla *storia collettiva* della città di Napoli, che diviene – anche se solo per quattro giorni – vera e unica protagonista della Storia¹³⁰.

In conclusione – a dimostrazione che le “città corali” non sono peculiarità del solo cinema italiano – merita più di un cenno un film straniero: *Kanał* (*I dannati di Varsavia*, 1957) di Andrzej Wajda, secondo film della trilogia bellica del regista¹³¹. Ambientato durante l'insurrezione di Varsavia, alla fine del settembre del 1944, il secondo lungometraggio di Wajda è tratto da un autobiografico (e a suo tempo censurato) racconto breve del polacco Jerzy Stefan Stawiński, che lo sceneggia personalmente.

¹²⁹ Mariolina Diana, *Le quattro giornate di Napoli*, in Sara Cortellazzo – Massimo Quaglia (a cura di), *Cinema e resistenza*, Torino, Celid, 2005, p. 49.

¹³⁰ Cfr. Enzo Natta, *Nanni Loy. Un sardo napoletano*, «Quaderni di FilmCronache», n. 10, 1999, p. 14; e Vittorio Ricciuti (a cura di), *Le quattro giornate di Napoli*, Roma, FM, 1962, pp. 11-36.

¹³¹ Preceduto da *Pokolenie* (*Generazione*, 1955) e seguito da *Popiół i diament* (*Cenere e diamanti*, 1958).

Ad aprire il film è – *incipit* consueto, si è visto, nei film corali in cui la città veste un ruolo fondamentale – una panoramica sui tetti di Varsavia rovinata dai bombardamenti, seguita poi da alcune inquadrature della città devastata, di palazzi in fiamme, di esplosioni, di case che crollano. Poi una voce fuori campo contestualizza la vicenda e presenta alcuni dei personaggi: il tenente Zadra, che ha arruolati gli uomini e ora ne è responsabile, il tenente Madry, ufficiale in sott'ordine, Halinka, la portaordini della compagnia, il sergente maggiore Kula, poi Korab, Smukly, etc. «Questi sono gli eroi della tragedia, e questa è la storia della loro epopea»¹³², afferma solennemente un narratore onnisciente. Sono i ragazzi del terzo plotone, una compagnia di quarantatré uomini, guidata da un autorevole e affettuoso tenente, accostato dallo stesso Wajda – per la responsabilità di un capo nei confronti dei suoi uomini¹³³ – al primo ufficiale protagonista del romanzo breve del 1917 *The Shadow Line* di Joseph Conrad – romanzo tra l'altro simile per le deliranti atmosfere di cui è vittima l'intero equipaggio –, da cui il regista trae in seguito *Smuga cienia* (*La linea d'ombra*, 1976).

Peculiarità del film è l'esser in gran parte girato *sotto* la città: il plotone decide infatti di scendere nelle fogne (i *kanal* del titolo originale), per raggiungere il quartiere centrale di Srodmieście – e la buia ambientazione del sottosuolo anticipa le successive “esercitazioni dostoevskijane”, teatrali e cinematografiche, del regista. La traversata sotterranea di Varsavia è una sorta di dantesca discesa negli Inferi: «The reference is made explicit through the character of the composer [figura poetica incongrua, all'interno del film], who, parted from his family, joins the detachment, loses his reason as the pressure builds up,

¹³² Dialoghi ita. «Queste sono le loro ultime ore di vita», traducono più letteralmente i sottotitoli italiani alla versione originale (d'ora in avanti “sub ita”), nell'edizione dvd Digivision San Paolo.

¹³³ Cfr. Andrzej Wajda, *Entretien avec Andrzej Wajda, l'homme de marbre*, intervista di Jacques Demeure e Hubert Niogret (Parigi, 14 luglio 1978), «Positif», n. 211, ottobre 1978, pp. 30-36; oggi in AA.VV., *Dodici interviste*, traduzione di Antonella Longardi, Roma, Arcana, 1980, pp. 117-29.

and wanders through the sewers playing an ocarina and quoting appropriate verses from the *Divine Comedy*»¹³⁴, approfondisce Boleslaw Sulik. L'artista che si è unito al gruppo, persa la ragione, recita deliranti versi che sembrano talvolta coniugare Dante Alighieri e il poema seicentesco *Paradise Lost* di John Milton: «Che meraviglioso e risonante, questo è il paese delle ombre, delle tenebre, degli Inferi [...] Mentre raggiungiamo la profondità dell'abisso, vedo persone nell'orrore dell'Inferno, come se tutta la sporcizia del canale fosse messa insieme»¹³⁵. Sono in realtà parole che solo riecheggiano il poeta italiano, non una sua citazione diretta. Più che l'*Inferno*, i fumi che salgono dalle fogne ricordano infatti il *Purgatorio* di Dante, quando, all'inizio del XVI canto, nella III cornice, il viaggiatore osserva gli iracondi avvolti da un denso e oscuro fumo che soffoca e acceca: «Buio d'inferno e di notte privata / d'ogne pianeto, sotto pover cielo, / quant'esser può di nuvol tenebrata, / non fece al viso mio sì grosso velo / come quel fummo ch'ivi ci coperse, / né a sentir di così aspro pelo, / che l'occhio stare aperto non sofferse»¹³⁶.

Richiama invece alla memoria l'ultimo canto del *Paradiso* l'arrivo di una coppia a una fonte di luce (speranza di salvezza, poi disillusa dalle grate che bloccano il passaggio), con l'uomo che, avendo ormai gli occhi abituati all'oscurità, rimane accecato dal sole, come Dante lo è dall'indescrivibile visione divina: «se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne. / A l'alta fantasia qui mancò possa»¹³⁷.

O ancora, bevendo da una borraccia, l'artista sussurra: «l'acqua del Lete, il fiume dell'oblio»¹³⁸, richiamando alla memoria il VI libro

¹³⁴ Boleslaw Sulik, *Introduction*, in Andrzej Wajda, *Ashes and Diamonds – Kanak – A Generation: Three Films by Andrzej Wajda*, London, Lorrimer, 1973, pp. 16-17.

¹³⁵ Dialoghi ita.

¹³⁶ Dante Alighieri, *Purgatorio*, canto XVI, vv. 1-7. Edizione consultata: Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 voll., «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2006.

¹³⁷ Dante Alighieri, *Paradiso*, canto XXXIII, vv. 140-42.

¹³⁸ Sub ita.

dell'*Eneide* di Virgilio, mentre gli uomini che chiamano aiuto verso l'esterno, spingendosi nel fango, ricordano i golosi del III cerchio dell'*Inferno*, descritti nel VI canto («Grandine grossa, acqua tinta e neve / per l'aere tenebroso si riversa; / pute la terra che questo riceve»¹³⁹); immagine poi ripresa nella VI cornice del *Purgatorio* (canti XXII-XXIV).

Dunque una città inedita, sotterranea, malsana, quella che il regista attraversa con i suoi personaggi: tutto richiama un mondo di ombre e di tenebre, le fogne sono attraversate da gas venefici ed esalazioni tossiche, causa di una sorta di poetico delirio nei personaggi che vi si smarriscono.

Tornando allo specifico filmico e alla questione della coralità, l'obiettivo di Wajda – scopo condiviso con gli autori del neorealismo italiano – è quello di “dire la verità”, dovere fondamentale dell'artista verso la propria patria; dunque emerge la necessità di descrivere fedelmente la Storia attraverso delle storie¹⁴⁰. E la discesa nelle fogne diviene calata non solo negli inferi, ma anche nei segreti di una nazione e della sua disperata storia.

Vaneggianti per la febbre, la fame e la stanchezza, il gruppo si divide in tre; e il regista segue alternativamente i suoi personaggi, tra dramma collettivo e melodramma personale, senza prediligere nessuna

¹³⁹ Dante Alighieri, *Inferno*, canto VI, vv. 10-12.

¹⁴⁰ Cfr. Andrzej Wajda, *La responsabilità del cineasta*, relazione pubblicata per la prima volta nel 1980 in «Perspectives Polonaises»; oggi in Serena D'Arbela, *Nuovo Cinema Polacco. L'inquietudine e lo schermo da Wajda e Zanussi al quarto cinema*, Roma, Roberto Napoleone, 1981, pp. 144-47. Numerose sono le opere corali che – al di là della situazione ambientale della città – raccontano la Storia: *Bronenoseč Potëmkin* (*La corazzata Potëmkin*, 1925) di Sergej M. Ejzenštejn narra in cinque atti l'episodio dell'ammutinamento di Odessa del 27 giugno del 1905; *Kljatva* (*Il giuramento*, 1945) e *Padenie Berlina* (*La caduta di Berlino*, 1950) di Michail Čaureli mettono in scena il “mito di Stalin” – si rimanda inoltre a Sergio Pomodoro, *Un film corale: “Il giuramento”*, «Rivista del Cinematografo», n. 3, marzo 1947, pp. 8-9; *Bitka na Neretvi* (*La battaglia della Neretva*, 1969) di Veljko Bulajic narra un episodio che vede fronteggiarsi iugoslavi e tedeschi nell'inverno del 1942, durante la seconda guerra mondiale; *O thiasos* (*La recita*, 1975) di Theodoros Anghelopulos – tra passaggi spazio-temporali, lunghi piani-sequenza, teatro e “straniamento” brechtiano, mito delle Atridi e dramma bucolico ottocentesco (si mette in scena l'opera del 1892 *Golfo la pastorella* di Spiridonos Peresiadis) – compie una sintesi della storia greca dal 1939 al 1952.

storia in particolare, poiché attraverso la collettività dei personaggi, per mezzo appunto della coralità, è la sanguinosa e tragica Storia a essere narrata; o ancora, secondo l'interpretazione di Paolo D'Agostini, «protagonista assoluto e dichiarato (ma collettivo) diventa qui il perdente, l'eroe gratuito»¹⁴¹.

Tra tradimenti e imboscate dei tedeschi, la missione fallisce e solo pochi riescono a riemergere dagli “inferi”. E quando infine il tenente scopre che i suoi uomini sono rimasti, dispersi, nelle fogne, si rituffa nell'abisso e nell'oscurità. E il film, su schermo nero, finisce.

¹⁴¹ Paolo D'Agostini, *Andrzej Wajda*, Milano, Il Castoro, 1992, p. 27. Si ricordi infine, in merito alla tenacia dei soldati, il poeta Adam Mickiewicz, il quale scrive nel 1828 il poema filosofico *Konrad Wallenrod*, che ispira in seguito la gioventù polacca nella lotta contro l'oppressione.

2.2. Luoghi abitativi

Concentrandosi su luoghi abitativi quali l'appartamento, la casa o il palazzo, la villa o il castello, in cui la corallità è manifesta e legata alla specificità dello spazio chiuso, e l'ambiente diviene a sua volta funzionale *personaggio* di cui l'opera non può fare a meno, è necessario – prima di giungere al cinema del secondo dopoguerra – soffermarsi su tre lungometraggi significativi, anche e soprattutto, dal punto di vista della rappresentazione della corallità all'interno di spazi circoscritti: *The Cat and the Canary* (*Il castello degli spettri*, 1927) di Paul Leni, *Grand Hotel* (*id.*, 1932) di Edmund Goulding e *La Règle du jeu* (*La regola del gioco*, 1939) di Jean Renoir.

Il film di Leni è il primo dei quattro lungometraggi girati a Hollywood dal regista tedesco, che porta oltre oceano alcuni stilemi del cinema espressionista. Tratta dall'omonimo dramma teatrale del 1922 di John Willard – pièce della quale si accentuano gli aspetti comici – e sceneggiata da Robert F. Hill e Alfred A. Cohn, l'opera diviene modello per la cosiddetta categoria “Old Dark House”, influenzando il cinema horror degli anni Trenta prodotto dalla Universal e il filone delle cosiddette “case stregate”¹⁴².

Nella primissima inquadratura, una ragnatela lascia spazio alla vicenda e una didascalia introduce i fatti, spiegando la metafora del titolo originale: «On a lonely, pine-clad hill overlooking the Hudson, stood the grotesque mansion of an eccentric millionaire [...] Medicine could do nothing more for Cyrus West, whose greedy relatives, like cats around the canary, had brought him to the verge of madness»¹⁴³.

¹⁴² Il film è inoltre parodiato in *The Laurel & Hardy Murder Case* (1930) di James Parrott e rielaborato in *The Cat Creeps* (1930) di Rupert Julian, *La voluntad del muerto* (1930) di George Melford ed Enrique Tovar Ávalos, *The Cat and the Canary* (*Il fantasma di mezzanotte*, 1939) di Elliott Nugent e *The Cat and the Canary* (*Il gatto e il canarino*, 1978) di Radley Metzger.

¹⁴³ «Su una collina solitaria, ricoperta di pini, che sovrasta l'Hudson, si erge la bizzarra magione di un eccentrico miliardario [...] La medicina non può più nulla per Cyrus West, che i suoi avidi parenti, come gatti intorno a un canarino, hanno portato sull'orlo della pazzia» (sub ita dell'edizione dvd Ermitage). L'immagine è ripresa in seguito durante la lettura del testamento: «My relatives have watched my wealth as if they were cats and I... a canary» [«I miei parenti hanno osservato il mio stato di

La trama è semplice e lineare: in quanto eredi, sei personaggi vengono convocati in un tetro castello per la lettura del testamento di Cyrus West, morto vent'anni addietro. Tra ospiti (la sorella Susan, la figlia Cecil, i nipoti Harry Blythe, Charlie Wilder e Paul Jones, la lontana congiunta Annabelle West), domestici (tra cui la signora Pleasant) e “intrusi” (il notaio, una truce guardia, a caccia di un maniaco rifugiatosi nella zona), dieci sono i personaggi principali, anche se Annabelle (Laura La Plante), ultima a giungere al castello, è forse il perno – nonché nome di richiamo nei titoli di testa – intorno al quale ruotano il complotto e le inquietanti vicende.

Prima ancora che gli ospiti compiano il loro ingresso in scena, una soggettiva dell'ignoto maniaco attraversa i corridoi e le stanze della magione, dove troviamo tende mosse dal vento, porte socchiuse, un quadro che si stacca dalla parete (cattivo presagio, nell'incombere della notte), i fili del telefono tagliati, una mostruosa mano che esce da una finta parete e rapisce Mr. Crosby o turba il sonno di Annabelle: tutti fattori che completano il quadro di situazioni da film “dell'orrore”.

Il film di Leni, nella prima parte, è ambientato perlopiù nella grande stanza dove avviene la lettura del testamento, mentre, nella seconda, nelle singole camere dove gli ospiti si ritirano e negli oscuri androni attraverso i quali si inseguono “fantasmi in carne e ossa”. Uno spazio chiuso, il castello, circoscrive dunque unità di tempo (sempre scandito da orologi e lancette) e di luogo (non si esce dai lunghi corridoi e dalle buie stanze) ben definite; mentre i personaggi, su cui Leni sofferma la macchina da presa secondo gli stilemi del tempo – dai volti allungati ai giochi di luci e ombre, tutto contribuisce a un claustrofobico senso di oppressione –, non vedono mai la luce del sole; fino allo svelamento finale della macchinazione, che riconduce le atmosfere da “cinema dell'orrore” su un piano prettamente giallistico – Pino Bruni scrive a proposito di “parodia dell'orrore”¹⁴⁴ –, in cui le

salute come se fossero stati dei gatti e io... un canarino», sub ita]; e dalla finta guardia che è stata pagata per incastrare Annabelle e spaventare gli ospiti del castello: «He's a maniac who thinks he's a cat, and tears his victims like they were canaries» [«È un maniaco che crede di essere un gatto, e squarta le sue vittime come se fossero canarini», sub ita].

¹⁴⁴ Cfr. Pino Bruni, *Il cinema Northern. Storia del cinema horror e di fantascienza*,

influenze letterarie gotiche, in particolare per quanto riguarda l'ambientazione, sono evidentemente molteplici: da *The Castle of Otranto* del 1764 di Horace Walpole a *The Mysteries of Udolpho* del 1794 di Ann Radcliffe, mentre la metafora del gatto e del canarino sembra richiamare – se non altro nel titolo – un racconto di Edgar Allan Poe, e il ripetuto campo lungo del gotico (e finto) castello, minacciosamente avvolto dalla nebbia, così come la figura del cocchiere, che non vuole fermarsi nelle vicinanze nemmeno per pochi secondi, sono chiaramente debitori di *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu il vampiro*, 1922) di Murnau, adattato da *Dracula* del 1897 di Bram Stoker.

Grand Hotel (1932) di Edmund Goulding è tratto dal romanzo del 1929 *Menschen in Hotel* della viennese Vicki Baum¹⁴⁵, a proposito del quale Camilla Baresani scrive:

«Certi romanzi, magari stipati di personaggi, hanno come principale protagonista la cornice narrativa o il luogo in cui si svolgono [...] *Grand Hotel* è anzitutto un romanzo corale intriso di decadenza individuale e storica [...] Nei cinque giorni della narrazione, la vita dell'albergo conferisce stabilità alle esistenze altrimenti slabbrate di un gruppo di persone che vivono in un senso di disfatta personale, illuse o disilluse»¹⁴⁶.

Il *Grand Hotel* è ispirato all'Adlon di Berlino, dove sono effettivamente ambientati, nel 1928, sia il romanzo sia il lungometraggio che a esso si ispira. Se il titolo originale letteralmente significa “Gente in albergo” e si concentra dunque *sui personaggi*, la traduzione (inglese prima, francese e italiana a seguire) «*Grand Hotel*» privilegia il *luogo*, sorta di “eroe eponimo”, protagonista implicito

Chieti, Libreria Universitaria, 1996, p. 65.

¹⁴⁵ Adattato anche per il teatro nel 1930, in Germania da Gustav Gründgens e negli Stati Uniti da William A. Drake (anche sceneggiatore del film) e Herman Shumlin. Il romanzo è riletto in chiave propagandista nel dramma populista – in cui l'originale corallità svanisce nei soli due protagonisti – *Hotel Berlin* (*Hotel Berlino*, 1945) di Peter Godfrey e rivisitato con *Menschen in Hotel* (1959) di Gottfried Reinhardt. Si ricordi anche, per la medesima ambientazione, *Hotel* (*Intrighi al Grand Hotel*, 1967) di Richard Quine, dall'omonimo romanzo del 1965 di Arthur Hailey.

¹⁴⁶ Camilla Baresani, *Un secolo al Grand Hotel*, «Il Sole 24 Ore. Domenica», 28 marzo 2010, n. 86, p. 38.

dell'opera. Scrive Mario Rubino a proposito del romanzo:

«Non c'è un protagonista principale e le vicende dei sei personaggi vengono riferite in parallelo, nel loro intrecciarsi lungo i quattro giorni in cui si svolge l'azione: una scelta narrativa in cui è evidente l'influsso di *Manhattan Transfer* di Dos Passos, che era stato tradotto in tedesco nel 1927 e il cui modello di *group novel* Vicki Baum fu tra le prime ad adottare»¹⁴⁷.

Il pensiero di Matthew Kennedy in merito al film è simile («*Grand Hotel* was a landscape, with a scope and a structure never seen before in an American movie»¹⁴⁸), anche quando ricorda le parole dello stesso regista: «*Grand Hotel* is one of the few stories ever written where no single character dominates, but where at least five are equally important to the story structure [...] These five leading parts are uniform. None dominates the other»¹⁴⁹. E – approfondisce James Hay – «il moderno hotel di lusso è stato canonizzato e celebrato come mito. Qui la “grandeur” dell'albergo si manifesta come una metaforica sala degli specchi che ingrandisce e raddoppia le paure e i desideri dei personaggi»¹⁵⁰.

Sei i personaggi principali del romanzo, cinque quelli del film, anche se i titoli di testa ce ne presentano sette: «Greta Garbo as Grusinskaya, the dancer, John Barrymore as the baron [Geigern], Joan Crawford as Flaemmchen, the stenographer, Wallace Beery as General Director Preysing, Lionel Barrymore as Otto Kringelein, Lewis Stone as Doctor Otternschlag, Jean Hersholt as Senf, the porter». Con *Grand Hotel*, ci si trova di fronte nello stesso tempo all'archetipo e al prototipo del film cosiddetto *all star*, e non ci si affida a un solo protagonista o a una coppia, ma a vicende parallele che si incrociano, in cui non prevale

¹⁴⁷ Mario Rubino, *Una scrittrice di prim'ordine fra quelle di seconda qualità*, in Vicki Baum, *Menschen in Hotel* [trad. it. *Grand Hotel*, cura e traduzione di Mario Rubino, Palermo, Sellerio, 2009, pp. 421-22].

¹⁴⁸ Matthew Kennedy, *Edmund Goulding's Dark Victory: Hollywood's Genius Bad Boy*, Madison, University of Wisconsin Press, 2004, p. 109 [«*Grand Hotel* era uno scenario di una portata e una struttura mai visti precedentemente in un film statunitense», traduzione mia].

¹⁴⁹ *Ibid.* [«*Grand Hotel* è una delle poche storie mai scritte in cui non un singolo personaggio prevale, ma dove almeno cinque sono ugualmente importanti per la struttura della storia [...] Questi cinque ruoli principali sono uniformi. Nessuno domina sugli altri», traduzione mia].

¹⁵⁰ James Hay, *Cose dell'altro mondo*, «Cinema & Cinema», n. 45, giugno 1986, p. 18.

nessun volto, nessuna storia.

Il sovrapporsi polifonico di voci irrompe già con la prima inquadratura, dall'alto: una carrellata ritrae un “esercito” di centraliniste al lavoro, i cui volti non si riconoscono, le cui parole non si capiscono, in un vociare ininterrotto e caotico che prelude al viavai continuo e al caos che crea la cornice alle vicende. Con la sequenza successiva i personaggi vengono presentati uno a uno, mentre, al telefono, raccontano al proprio invisibile interlocutore (lo spettatore stesso?) le vicissitudini che li hanno condotti sin lì. E il dottor Otternschlag riassume in poche parole, all'inizio, parlando tra sé, la non-storia che si svolge tra quelle mura: «People coming, going. Nothing ever happens»¹⁵¹. E ancora aggiunge in seguito: «What do you do in the Grand Hotel? Eat, sleep, loaf around, flirt a little, dance a little, a hundred doors leading to one hall. No one knows anything about the person next to them. And when you leave, someone occupies your room, lies in your bed. That's the end»¹⁵².

Il finale cinematografico tradisce in parte quello del romanzo: se infatti nel film troviamo solo le parole malinconiche del dottore («Grand Hotel, always the same. People come, people go. Nothing ever happens»¹⁵³), nell'opera di Baum ci imbattiamo prima nel dottore («È terribile. [...] Tutto sempre uguale. Non succede nulla»¹⁵⁴), poi nel tirocinante Georgi, che rimugina «un paio di pensieri ingenui e profondamente banali. “Che meraviglioso viavai in un grande albergo come questo! [...] È davvero impressionante. Succede continuamente qualcosa. Uno l'arrestano, un altro passa nel mondo dei più, uno parte, un altro arriva [...] Tutto sommato, è proprio interessante. D'altro canto, è così che è la vita...”»¹⁵⁵.

Poi, come il romanzo si dissolve con l'ultima frase («La porta

¹⁵¹ «Gente che viene, che va, tutto senza scopo», dialoghi ita.

¹⁵² «E che cosa si fa in un Grand Hotel? Si mangia, si dorme, si gironzola, si corteggia qualcuna, si balla un po', cento porte sfociano in un atrio. Nessuno sa nulla di chi gli è accanto. E, quando parti, un altro occupa la tua stanza e anche il tuo letto. Così finisce», dialoghi ita.

¹⁵³ «Grand Hotel, sempre lo stesso. Gente che viene, gente che va. Tutto senza scopo», dialoghi ita.

¹⁵⁴ Vicki Baum, *Grand Hotel*, cit., p. 412.

¹⁵⁵ *Ibid.*

girevole ruota su se stessa, e non smette di girare, girare, girare...»¹⁵⁶), così il film finisce sulla stessa immagine, con un'inquadratura della porta girevole, simbolo di continuità e circolarità allo stesso tempo, perché la vita prosegue e altre storie passeranno dal Grand Hotel, alternandosi e intrecciandosi, a Berlino come a Parigi (dove Otto fugge con Flaemmchen), perché – afferma il povero malato – «there's a Grand Hotel everywhere in the world»¹⁵⁷.

Su *La Règle du jeu* (1939) di Jean Renoir tanto è già scritto e tanti sono gli aggettivi con cui è stato etichettato: provocatorio e sarcastico, feroce e disperato, etc.

Una breve premessa. Il film – *fantaisie dramatique*, come l'autore lo presenterà, in una versione posteriore, nei titoli di testa¹⁵⁸ – è girato e ambientato a Sologne, in Francia – le *regole del gioco* del titolo sono naturalmente le regole della società aristocratica e borghese, mondo dal quale tra l'altro il regista proviene¹⁵⁹. Diverse sono le ascendenze letterarie a cui si richiama il regista: Alfred de Musset, innanzitutto, e il suo *Les Caprices de Marianne*, opera teatrale apparsa nel 1833 in «La Revue des Deux Mondes». Il poeta e drammaturgo francese, in cui confluisce una lunga tradizione europea (da Boccaccio a Machiavelli a Shakespeare), fornisce a Renoir lo spunto per quell'impasto di amori e intrighi, dispetti e tragedie che troviamo nella sua tragicommedia – o «drame gai»¹⁶⁰, “dramma allegro”, come lo definisce Bazin. Oltre a de Musset, il regista si ispira anche a *Le Jeu de l'amour et du hasard*, del 1729, di Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux – «La complexité et l'interpénétration des relations entre maîtres et valets renvoient directement à Marivaux dont les personnages, même s'ils appartiennent

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 413.

¹⁵⁷ «C'è sempre un Grand Hotel dovunque si vada», dialoghi ita.

¹⁵⁸ Si legge inoltre: «Ce divertissement, dont l'action se situe à la veille de la guerre de 1939, n'a pas la prétention d'être une étude de mœurs. Les personnages qu'il présente sont purement imaginaires» [«Questo spettacolo, in cui l'azione si svolge alla vigilia della guerra del 1939, non pretende di essere uno studio su usi e costumi. I personaggi che presenta sono puramente immaginari», traduzione mia].

¹⁵⁹ Cfr. Fernaldo Di Giammatteo, *Milestones. I trenta film che hanno segnato la storia del cinema*, Torino, UTET, 1998, pp. 124-25.

¹⁶⁰ André Bazin, *Jean Renoir*, Paris, Champ Libre, 1971, p. 67.

à des classes sociales différentes, se retrouvent parfois dans une quête commune de bonheur»¹⁶¹, scrivono Arturo e Carlos Horcajo –, mentre viene in generale ripresa la struttura teatrale del *vaudeville* e della *pochade*, entrambi generi “leggeri”¹⁶². Ma sempre a proposito delle suggestioni letterarie, afferma Dudley Andrew:

«The Romantic fiction of Hugo, Dickens, Dumas, and countless lesser figures originally set the stylistic requirements of American and mainstream French cinema at the end of the silent era. Similarly Zola and Maupassant, always of interest to french cinéastes, helped Jean Renoir muscularly reorient the style of world cinema in the 1930's»¹⁶³.

James Hay – riferendosi a *Grand Hotel* – scrive giustamente che «i film degli anni Venti, la cui azione si svolgeva in un hotel di lusso o in un luogo di villeggiatura o su un transatlantico, offrivano una dialettica piuttosto superficiale quanto al conflitto tra le parti sociali. I personaggi di questi film appartenevano di solito al medesimo gruppo alto-borghese, così come nel teatro naturalista precedente»¹⁶⁴; ebbene sono passati anni, e nel film di Renoir non è più così: nell'arco di un week-end, nel castello del marchese de La Chesnaye, personaggi di varie classi sociali intrecciano i propri drammi, i propri sentimenti, e – ricorda Carlo Felice Venegoni – «il continuo muoversi della macchina

¹⁶¹ Arturo Horcajo – Carlos Horcajo, *"La Règle du jeu" et le théâtre*, in AA.VV., *Analyses & Réflexions sur... Jean Renoir. "La Règle du jeu"*, Paris, Ellipses, 1998, p. 14 [«La complessità e la compenetrazione delle relazioni tra padroni e servi ruotano direttamente intorno a Marivaux, a partire dal quale i personaggi, anche se appartenenti a diverse classi sociali, a volte si trovano in una comune ricerca della felicità», traduzione mia].

¹⁶² Non casualmente viene citata in apertura la scena X dell'atto IV di *Le Mariage de Figaro* (1778) di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, in particolare la canzone di Basilio: «Cœurs sensibles, cœurs fidèles, / Qui blâmez l'amour léger, / Cessez vos plaintes cruelles: / Est-ce un crime de changer? / Si l'Amour porte des ailes, / N'est-ce pas pour voltiger? / N'est-ce pas pour voltiger? / N'est-ce pas pour voltiger?» [«Cuor sensibili, cuor fedeli / che l'amor leggero odiate, / cessate i lai crudeli: / non è crimine cangiar. / Se l'Amore ha forme alate / non è tal per svolazzar? / Non è tal per svolazzar? / Non è tal per svolazzar?», da *Le nozze di Figaro*, traduzione di Felice Filippini, Milano, Rizzoli, 1953, p. 146].

¹⁶³ Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 105 [«La narrativa romantica di Hugo, Dickens, Dumas e di innumerevoli figure minori ha originariamente stabilito i criteri stilistici del cinema mainstream americano e francese, alla fine dell'era del muto. Allo stesso modo Zola e Maupassant, sempre di interesse per i cineasti francesi, hanno fortemente indirizzato Jean Renoir nel riorientare lo stile del cinema mondiale negli anni Trenta», traduzione mia].

¹⁶⁴ James Hay, *Cose dell'altro mondo*, cit., p. 18.

da presa è sollecitato [...] dalla complessità stessa del soggetto, che avvolge su più piani diverse storie intrecciate in modo armonioso e narrativamente funzionale»¹⁶⁵.

Afferma Vieri Razzini, dopo aver definito *mozartiano* il film: «Secondo lo schema del teatro del Settecento, i personaggi si dividono in tre categorie: i signori, gli intrusi, i servi»¹⁶⁶. Renoir usa – scrive sempre Andrew – una «molteplicità di punti di vista per mettere a fuoco con nettezza il clima spirituale della Francia poco prima che inizi il primo conflitto mondiale»¹⁶⁷. Sotto questa luce, il film rientra a pieno titolo nell'ambito della coralità e i personaggi vengono introdotti uno a uno: prima l'aviatore André Jurieu (che atterra all'aeroporto di Parigi – unica sequenza ambientata fuori dalla proprietà del marchese), poi Octave (interpretato dallo stesso Renoir); la voce della telecronista funge quindi da tramite, trasporta lo spettatore direttamente nella villa, dove troviamo Christine (austriaca moglie del marchese, amante di André e circondata da spasimanti) e la cameriera Lisette, il guardiacaccia Schumacher, il simpatico bracconiere Marceau, Geneviève, disincantata amante del marchese, e infine Robert. Coppie si creano, altre si disfano, i ceti sociali si fondono senza pudore per tutto il corso del film, in una “commedia degli equivoci”, il cui numero dei personaggi è potenziato e direttamente proporzionale alla confusione in cui tutti si trovano invischiati. Giorgio De Vincenti conferma:

«Secondo una modalità ricorrente in Renoir [...] anche *La Règle du jeu* è costruito all'insegna della coralità. Non solo sono molto più che abbozzate le parti di contorno, dai domestici al generale, dall'omosessuale alla pianista, da Jackie a Saint-Aubin e ai La Bruyère, ma il numero degli stessi protagonisti, ben otto, è assai più elevato di quanto non avvenga normalmente nella costruzione di un testo cinematografico. Ciascuno di loro è sviluppato simultaneamente in due direzioni: quella che li vuole personaggi a tutto tondo, dotati di un proprio vissuto e di caratteristiche, anche psicologiche,

¹⁶⁵ Carlo Felice Venegoni, *Jean Renoir*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 68.

¹⁶⁶ Vieri Razzini, *Sul film*, intervista contenuta nell'edizione dvd Teodora – Flamingo Video. Ed è una efficiente schematizzazione già presente – è stato sottolineato – in *The Cat and the Canary* di Leni.

¹⁶⁷ Dudley Andrew, *Cinema francese: gli anni Trenta*, traduzione di Giuliana Muscio, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, vol. III.1, Torino, Einaudi, 2000, p. 471.

ben tracciate; e quella che li ridefinisce continuamente nelle relazioni reciproche, le quali finiscono per costituire un tessuto vivacissimo, dotato di una sua autonomia, come una ragnatela di per se stessa significativa: la vera e propria *regola del gioco*»¹⁶⁸.

E se ogni personaggio incarna un differente stato sociale – per esempio, citando Pierre Guislain, «le personnage de La Bruyère, propriétaire d'une usine à Tourcoing, incarne cette aristocratie qui se veut résolument moderne, à la page, en phase avec son temps»¹⁶⁹ –, lo spettatore non è passivo nel rapportarsi all'intreccio di storie e personalità: «Ce sont tous de personnages que le spectateur doit compléter: ils tirent leur existence de celle que le spectateur choisit de leur accorder. En inscrivant ses personnages dans l'espace codifié de la comédie du XVIII^{ème}»¹⁷⁰.

Più che la nota sequenza *esterna* della caccia alle lepri – vero e proprio “sterminio”, ancor più inquietante se riletto alla luce della Storia degli anni immediatamente successivi – a interessare qui la questione della coralità sono due sequenze *interne*: quella “della buonanotte”, in cui prima di andare a dormire tutti si salutano cordialmente, qualcuno esita a coricarsi, qualcun'altro non trova la propria stanza, o ancora si sofferma sull'uscio, continuando a salutare e a congedarsi da chi passa nel corridoio, mentre la macchina da presa, senza staccare, segue i personaggi con un piano-sequenza; e quella “della festa”, durante la quale la macchina da presa *tenta* di seguire – sempre tramite funzionali piani-sequenza – tutti i personaggi all'apice di un caos disordinatamente coordinato.

Ineluttabile, irrompe la Morte, quando verso la fine Schumacher uccide con una fucilata Jurieu, scambiato per Marceau: uno spiacevole imprevisto, nulla di più, l'evento viene liquidato come tragico incidente,

¹⁶⁸ Giorgio De Vincenti, *Jean Renoir. La vita, i film*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 201.

¹⁶⁹ Pierre Guislain, *"La Règle du jeu". Jean Renoir*, Paris, Hatier, 1990, p. 165 [«il personaggio di La Bruyère, proprietario di uno stabilimento a Tourcoing, incarna questa aristocrazia che desidera essere decisamente moderna, alla moda, al passo con i tempi», traduzione mia].

¹⁷⁰ Rose-Marie Godier, *L'Automate et le cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 33 [«Questi sono tutti personaggi che lo spettatore deve completare: essi vivono la loro esistenza in base a ciò che lo spettatore sceglie di concedergli, inserendo i personaggi nello spazio codificato della commedia del XVIII secolo», traduzione mia].

ma di scarsa importanza; e tutti rientrano nella villa come niente fosse successo.

Per la medesima ambientazione – poco prima della seconda guerra mondiale, in una residenza di campagna in cui è stata organizzata una battuta di caccia –, per l'alternarsi di due mondi (nobiltà e servitù) su due piani apparentemente opposti, in realtà speculari, entrambi “abitati”, attraversati da un alto numero di personaggi, è possibile tracciare una linea che da *La Règle du jeu* conduce al 2001, anno in cui Robert Altman dirige il suo trentaduesimo lungometraggio: *Gosford Park*. E se Bazin scrive: «L'histoire en tant que telle a toujours moins préoccupé Renoir que la création de personnages et de situations où ils aient à s'exprimer»¹⁷¹, lo stesso si può dire di Altman.

Ambientato nell'Inghilterra meridionale nel novembre del 1932, il film è una «*commedia umana* in costume, realistica, ironica, amara, che l'arte corale di Altman [...] traduce in un groviglio di solitudini, dettagli, impulsi elementari, minime scelte (a)morali»¹⁷²: in breve, durante un week-end, nella tenuta di Gosford Park, si trovano per una battuta di caccia parenti e amici (ognuno accompagnato dal rispettivo valletto o dalla propria domestica), tutti ospiti di Sir William McCordle, il padrone di casa, che viene inaspettatamente assassinato. Lo sceneggiatore Julian Fellowes afferma: «The idea was to examine the relationships between the classes in the context of a party at a large country house [...]. There are many stories within the film which are never quite buttoned up»¹⁷³. Dunque un labirinto di trame e sotto-trame, attraverso le quali emergono i difficili rapporti, le ipocrite relazioni di due classi sociali coralmemente dipinte tramite numerosi personaggi.

¹⁷¹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? III. Cinéma et Sociologie*, Paris, Éditions du Cerf, 1961, p. 110 [«La vicenda in quanto tale ha sempre interessato Renoir meno della creazione dei personaggi e delle situazioni nelle quali essi si esprimono», da *Che cosa è il cinema?*, traduzione di Adriano Aprà, Milano, Garzanti, 2004, p. 240].

¹⁷² Fabrizio Tassi, *36 personaggi in cerca d'autore. Gosford Park*, «Cineforum», n. 414, maggio 2002, p. 21. Il corsivo è mio.

¹⁷³ Julian Fellowes, *Afterword*, in Robert Altman – Julian Fellowes (a cura di), *Gosford Park: The Shooting Script*, New York, Newmarket Press, 2002, pp. 164, 168 [«L'idea era di esaminare le relazioni tra le classi nel contesto di una festa in una grande casa di campagna [...]. Ci sono molte storie all'interno del film che non sono mai abbastanza risolte», traduzione mia].

L'ascendenza letteraria più evidente ed esplicita si ritrova nella scrittrice inglese Agatha M. Christie. Lo stesso Altman dichiara in proposito: «In the fall of 1999, Bob Balaban and I had the idea of making an Agatha Christie-style murder mystery»¹⁷⁴. E la memoria non può che risalire al romanzo corale *And Then There Were None* del 1939, da cui l'adattamento omonimo del 1945 di René Clair¹⁷⁵, prima versione cinematografica, in cui il regista francese si rifà però, più che al romanzo originale, all'omonima commedia del 1943 della stessa Christie, che si conclude diversamente, con una sorta di lieta fine in cui due personaggi, innamorati, si alleano contro il “carnefice” e sopravvivono¹⁷⁶.

Tra il romanzo e il film di Altman si riscontrano alcune analogie. Dopo un *incipit* “fuori contesto” (nel romanzo il giudice Wargrave, che apre e chiude la vicenda, è su un treno, mentre nel film i primi ospiti si avvicinano alla villa a bordo di due automobili¹⁷⁷), entrambi sono ambientati per lo più in uno spazio chiuso (la «luxurious and modern house»¹⁷⁸, isolata a Nigger Island, e la villa nella tenuta di Gosford

¹⁷⁴ Robert Altman, *Introduction*, in Robert Altman – Julian Fellowes (a cura di), *Gosford Park*, cit., p. VII [«Nell'autunno del 1999, Bob Balaban e io abbiamo avuto l'idea di realizzare una misteriosa storia d'omicidio sullo stile di Agatha Christie», traduzione mia]. Bob Balaban è coproduttore del film.

¹⁷⁵ In Italia *Dieci piccoli indiani*; *Ten Little Indians* è l'altro titolo con cui è conosciuto anche il romanzo della Christie, pubblicato inizialmente come *Ten Little Niggers*.

¹⁷⁶ La vicenda romanzesca è nota: dieci persone, tra loro estranee, sono invitate con diversi pretesti in una moderna villa a Nigger Island, al largo della costa del Devon, senza conoscere il nome dell'ospite proprietario, per un soggiorno «not longer than a week at most», da Agatha Christie, *And Then There Were None*, New York, Berkley Books, 1991, p. 7 [«Una settimana al massimo», da *Dieci piccoli indiani*, traduzione di Beata Della Frattina, Milano, Mondadori, 1998, p. 7]. È l'inizio di un incubo (rivisitato, nel caso di Clair, in chiave giallorosa): i dieci personaggi vengono uno a uno eliminati da un assassino invisibile, che si nasconde dietro un'enigmatica filastrocca («Ten little Indian boys went out to dine; / One choked his little self and there were nine [...]», da Agatha Christie, *And Then There Were None*, cit., p. 22; «Dieci poveri negretti / se ne andarono a mangiar: / uno fece indigestione, / solo nove ne restar [...]», da *Dieci piccoli indiani*, cit., p. 26). Si ricordino anche gli altri adattamenti *Ten Little Indians* (*Dieci piccoli indiani*, 1966) di George Pollock, che modifica ambientazione (da un'isola a uno chalet di montagna) e finale (come Clair), *Ein Unbekannter rechnet ab* (... *E poi non ne rimase nessuno*, 1974) di Peter Collinson (ambientato in una villa in mezzo al deserto iraniano) e *Ten Little Indians*, del 1989 e inedito in Italia, di Alan Birkinshaw.

¹⁷⁷ Il maggiordomo Jennings apre all'inizio e chiude alla fine del film l'ingresso nella villa di Gosford Park.

¹⁷⁸ Agatha Christie, *And Then There Were None*, cit., p. 1 [«casa moderna e lussuosa», da *Dieci piccoli indiani*, cit., p. 3].

Park). I dialoghi rivestono un ruolo fondamentale nello sviluppo delle vicende, con una narrazione per lo più dinamica (soprattutto nella Christie), o in cui talvolta le conversazioni finiscono per sovrapporsi l'una sull'altra (nel caso di Altman, naturalmente).

Anche certe situazioni narrative si ripetono: per esempio la cena, durante la quale tutti i personaggi si ritrovano seduti, a discorrere più o meno formalmente nel film, o a esaminare la drammatica e sempre più ambigua e pericolosa situazione nel romanzo; ancora l'incontro in camera da letto, dove confidenze e incontri amorosi (anche tra nobili e domestici) vengono svelati allo spettatore, o dove ci si rifugia – nel romanzo – in solitudine, nell'illusione di un riparo dall'ignoto omicida.

Se la Christie svela nel finale il colpevole¹⁷⁹, ad Altman questo aspetto non interessa: viene rivelata, ma solo allo spettatore e a uno dei tanti personaggi, l'identità dell'“innocente assassino” (Robert Parks, figlio illegittimo di McCordle), che ha inconsapevolmente pugnalato un cadavere.

Ancora, se nella scrittrice vigono rigore e ordine narrativo, tipici dei suoi romanzi gialli, nel film di Altman domina un «caos controllato»¹⁸⁰: si pensi per esempio alla schematica presentazione dei personaggi del romanzo (tutti vengono singolarmente introdotti in sequenza nel primo capitolo), in contrasto con quella caotica e imprevedibile (si sa, spesso improvvisata) del regista.

Per quanto concerne l'uso dello *spazio*, è funzionale, nel secondo capitolo del romanzo, la sequenza descrittiva dell'arrivo all'isola, in cui l'occhio della scrittrice si rivela fortemente cinematografico:

«The boat churned its way round the rock. Now at last the house came into view. The south side of the island was quite different. It shelved gently down to the sea. The house was there facing south – low and square and modern-looking with rounded windows letting in all the light. [...] The boat grated against the rocks.[...] As the party ascended the steps, and came out on a terrace above, their spirits revived»¹⁸¹.

¹⁷⁹ L'enigma viene svelato nell'epilogo, attraverso un “documento manoscritto” del giudice Lawrence Wargrave, in cui si rivela l'identità dell'omicida-suicida.

¹⁸⁰ Fabrizio Pirovano, *Christie Park*, «Cineforum», n. 414, maggio 2002, p. 24.

¹⁸¹ Agatha Christie, *And Then There Were None*, cit., p. 19 [«La barca girò intorno alle rocce. E finalmente, la casa apparve. Il lato sud dell'isola era del tutto diverso, scendeva in dolce declivio fino al mare. La casa era là: bassa, quadrata,

D'altra parte, la penna della scrittrice si è già trasformata in macchina da presa quando dalla presentazione del dottor Armstrong è passata a quella di Tony Marston: la narrazione non si ferma, passa con un rapido stacco da un punto di vista a un altro («With a devastating ear-splitting blast on the horn an enormous Super Sports Dalmain car rushed past him at eighty miles an hour. Dr. Armstrong nearly went into the hedge. [...] Tony Marston, roaring down into Mere, thought to himself: “The amount of cars crawling about the roads is frightful”»¹⁸²). Geometriche declinazioni, segno di uno spazio ben delineato, decifrato in tutte le sue variabili, solcano l'intero romanzo: «He turned abruptly and walked away. Along the terrace, then down the slope towards the sea – obliquely – to the end of the island where loose rocks went out into the water»¹⁸³.

Ovviamente nell'opera della Christie non si trova quella che è la caratteristica fondamentale del film di Altman: la rigida separazione tra piani alti e piani bassi, tra padroni e domestici, anzi, in *And Then There Were None* il maggiordomo Rogers e la moglie sono due delle dieci inconsapevoli vittime, dunque ben integrati narrativamente nel gruppo. Inoltre le loro stanze non sono ai “piani bassi”, bensì al piano superiore: «Blore said: “There's a little stair here”. Dr. Armstrong said: “It leads up to the servants' room”»¹⁸⁴.

Ascendenze cinematografiche – oltre a Renoir – sono invece ravvisabili nei film della società Merchant-Ivory¹⁸⁵. Altman stesso

modernissima, con grandi finestre che lasciavano penetrare molta luce. [...] La barca a motore passò lungo le rocce e si fermò. [...] Mentre la compagnia saliva su per i gradini e giungeva in cima alla scala che si apriva su un terrapieno spazioso, sistemato a terrazzo, tutti si rianimarono», da *Dieci piccoli indiani*, cit., pp. 23-24].

¹⁸² *Ivi*, p. 9 [«Con un assordante suono di clacson, una Dalmian Super Sport lo sorpassò. Il dottor Armstrong fu quasi spinto sul ciglio della strada. [...] Tony Marston, proseguendo a tutta velocità verso Mere, pensava: “È incredibile quante macchine ci siano sulle strade, al giorno d'oggi», da *Dieci piccoli indiani*, cit., p. 12].

¹⁸³ *Ivi*, p. 69 [«Si volse bruscamente e s'allontanò. Attraversò il terrazzo, poi seguì il declivio fino al mare, in senso obliquo, verso la punta dell'isola dove scogli isolati affioravano dalle onde», da *Dieci piccoli indiani*, cit., p. 75].

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 90 [«C'è una piccola scala qui” disse Blore. “Porta di sopra, alla camera della servitù” osservò il dottor Armstrong», da *Dieci piccoli indiani*, cit., p. 96].

¹⁸⁵ Società fondata dal produttore Ismail Ivory e dal regista James Ivory, che si è impegnato in numerosi adattamenti letterari: da *The Europeans* (id., 1979) e *The*

confessa: «se non ci fossero stati i loro film non avrei fatto neanche *Gosford Park* perché sarebbe mancato il punto di riferimento»¹⁸⁶. Ma la presenza nel plot di personaggi statunitensi dai tratti comici (come il produttore cinematografico Morris Weissman e il suo finto valletto Henry Denton¹⁸⁷) contribuisce a sdrammatizzare e alleggerire la trama, eliminando quelle atmosfere patinate caratteristiche di un certo cinema detto appunto “alla Ivory”.

A proposito di “citazioni”, vi è ancora un ospite cinematografico illustre sulla scena: Ivor Novello (funzionalmente interpretato da Jeremy Northam, nel film cugino di McCordle), affascinante attore realmente esistito, per lo più teatrale e al tempo noto in Inghilterra, nonostante la breve e sfortunata carriera. Protagonista in due film inglesi di Alfred Hitchcock – il due volte citato¹⁸⁸ *The Lodger – A Story of the London Fog* (*Il pensionante – Una storia della nebbia di Londra*, 1926) e *Downhill* (*Il declino*, 1927) – la sua figura incarna il cinema inglese, più modesto ma anche più “nobile” del pacchiano, volgare e spudorato cinema di Hollywood (rappresentato dal bugiardo e ruffiano Denton e dal produttore Weissman, sempre intento sin dal suo arrivo a telefonare in California, anche nei momenti meno opportuni)¹⁸⁹: sono due universi contrapposti, ciascuno con il suo linguaggio, le sue abitudini, i propri modi di porsi nei confronti del prossimo, nobile o

Bostonians (*I bostoniani*, 1984) – tratti rispettivamente dagli omonimi romanzi del 1878 e del 1886 dello statunitense Henry James – a *A Room with a View* (*Camera con vista*, 1985), *Maurice* (*id.*, 1987) e *Howards End* (*Casa Howard*, 1992) – alla cui base sono gli omonimi romanzi del 1908, del 1971 (postumo) e del 1910 dell'inglese Edward M. Forster.

¹⁸⁶ David Thompson (a cura di), *Altman on Altman* [trad. it. *Altman racconta Altman*, traduzione di Rosaria Contestabile, Milano, Kowalski, 2007, p. 203].

¹⁸⁷ Il quale è in realtà un attore hollywoodiano che studia ambiente e persone in preparazione a un film.

¹⁸⁸ La prima volta il titolo viene (volutamente?) storpiato da Constance in *The Dodger* [*Il furbacchione*]; la seconda viene invece ricordato con ammirazione da una domestica che ascolta Novello suonare il pianoforte.

¹⁸⁹ È Weissman che contribuisce a creare suspense e ambiguità, descrivendo il film a cui sta lavorando: «It's called *Charlie Chan in London*, it's a detective story [...] mostly it takes place during at a shooting party for the week-end in a country house, a murder in the middle of the night, a lot of guests, everyone suspected» [«Si intitola *Charlie Chan a Londra*, è una storia poliziesca [...] più che altro si svolge durante una battuta di caccia in una villa di campagna, [...] un omicidio nel cuore della notte, molti ospiti per il week-end, tutti quanti sospettati», dialoghi ita]. Naturalmente Weissman non può rivelare – come lo stesso Altman – il colpevole del delitto: restano solo ipotesi e congetture.

servo che sia.

Come in tutto il cinema di Altman (e d'altra parte di Hitchcock), *Sesso e morte*, segni specifici soprattutto nelle sue opere corali, si intrecciano inestricabilmente. Il primo, inizialmente solo alluso (qualche sguardo ambiguo, il padrone di casa che sfiora la camicetta e il seno della cameriera), si fa via via più esplicito (il finto domestico Denton che seduce o tenta di sedurre, segreti e veloci rapporti consumati nella lavanderia); e parallelamente aumentano tutt'intorno hitchcockiani “segnali di morte” (il coltello d'argento scomparso, la battuta di caccia di renoiriana memoria durante la quale McCordle è sfiorato da un proiettile, le bottigliette, con l'etichetta “poison” su cui per due volte si sofferma la macchina da presa, la macchia di succo rosso per terra, simile a una chiazza di sangue). E tutti i personaggi ne sono più o meno direttamente coinvolti: Altman riesce – rubando questa volta le parole all'ispettore Hercule Poirot, decisamente più fine e sottile dell'incapace Thompson – ad attribuire a ogni persona una certa parte del dramma così come farebbe un regista nel mettere in scena una rappresentazione¹⁹⁰.

Nel film, questi “richiami al giallo” vengono contraddetti dalla narrazione stessa: l'impronta giallistica della storia rimane in secondo piano (nel labirinto di trame e sotto-trame, il “doppio” omicidio¹⁹¹ avviene solo dopo ottanta minuti e le rivelazioni in merito sono dettagli che si perdono nel racconto), mentre nel presentare la figura dell'investigatore, giunto per indagare sul crimine, Altman dipinge un personaggio incapace persino di presentarsi¹⁹² e che non riesce a venire a capo di nulla¹⁹³.

¹⁹⁰ Si legge nel romanzo *Murder on the Orient Express*: «casting each person for a certain part in the Armstrong drama much as a producer casts a play», da Agatha Christie, *Murder on the Orient Express*, New York, Berkley Publishing Group, 2004, p. 308 [«ad attribuire a ogni persona qui nel treno una certa parte del dramma così come farebbe un regista nel mettere in piedi una rappresentazione», da *Assassinio sull'Orient-Express*, traduzione di Alfredo Pitta, Torino, Hachette, 2002, p. 211].

¹⁹¹ Il padrone di casa, Sir William McCordle, viene prima avvelenato, poi, già morto, pugnalato da un secondo “assassino”, ignaro di colpire un cadavere.

¹⁹² L'uomo viene continuamente interrotto, ricordando il personaggio di Paul Jones in *The Cat and the Canary* di Leni.

¹⁹³ Molto più acuto l'ufficiale Constable Dexter, il quale osserva: «This house is the poisoner paradise [...] Trust the butler did it?» [«Questa casa è il paradiso dell'avvelenatore [...] Sarà stato il maggiordomo?»], dialoghi ita]. In ogni caso, nulla

Infine, merita attenzione la serie televisiva britannica *Upstairs, Downstairs* (in Italia *Su e giù per le scale*): trasmessi dalla BBC tra il 1971 e il 1975, i 68 episodi, suddivisi in cinque stagioni, raccontano le vicende di due classi sociali opposte, nella Londra di inizio Novecento. In particolare la storia ha inizio nel novembre del 1903 e si conclude nel 1930¹⁹⁴. Gli innumerevoli protagonisti sono i nobili ai “piani alti”, guidati dal membro del Parlamento Richard Bellamy, e i domestici ai “piani bassi”, capitanati dal maggiordomo scozzese Angus Hudson, mentre le vicissitudini di altri ventitré personaggi s'intrecciano sullo schermo¹⁹⁵.

Tutte le influenze e le citazioni – letterarie, cinematografiche, televisive – vengono comunque filtrate attraverso l'ottica di Altman, che costruisce nella tenuta di Gosford Park un *luogo* ben definito, un microcosmo, in cui le vicende di quarantacinque personaggi si intersecano¹⁹⁶, alimentando senza pause la storia. La contestualizzazione del racconto in uno spazio (la villa) e in un tempo (un week-end) contribuisce a sottolineare la contrapposizione fra due mondi, quello dei “piani alti”, dei nobili, e quello dei “piani bassi”, della servitù; entrambi, a loro volta, scindibili in due gruppi: da un lato la famiglia e gli ospiti, dall'altro i domestici della villa e quelli degli

in confronto a Sir Thomas Legge, vicecapo di Scotland Yard, e l'ispettore Maine, che tirano le somme nell'ultimo capitolo di *Ten Little Niggers*.

¹⁹⁴ A fare da sfondo alle vicende personali dei personaggi, gli eventi storici sono sempre presenti: dalla morte della Regina Vittoria alla tragedia del Titanic, dalla Prima Guerra Mondiale al crollo della Borsa di Wall Street, in una sorta di “Heimat inglese”.

¹⁹⁵ Sempre a proposito di serial televisivi, altra produzione da menzionare, che si ispira a *And Then There Were None*, è la statunitense *Harper's Island*, ideata da Ari Schlossberg e composta di 13 episodi (i cui titoli sono curiosamente parole onomatopeiche riferite ai rumori collegati all'omicidio che avviene nell'episodio), andati in onda nel 2009. Si ricordi, infine, in merito ad alcune analogie sia con il film di Renoir sia con quello di Altman, il lungometraggio *Le Grand alibi* (*Alibi e sospetti*, 2008) di Pascal Bonitzer: giallo a enigma, tratto dal romanzo del 1946 *The Hollow* di Agatha Christie e ambientato in una magione di campagna nei dintorni di Parigi, dove è stato commesso un omicidio e dove si intreccia una fitta trama di amori, adulteri e gelosie tra quattro coppie (il commissario Poirot del romanzo viene nel film sostituito da un comune ispettore di polizia).

¹⁹⁶ In merito al numero preciso dei personaggi si legge di tutto: Fabrizio Tassi ha scritto trentasei; Paolo Cherchi Usai e Morando Morandini ventisei; in *Gosford Park: The Shooting Script* si pone l'attenzione su trenta personaggi. Poco importa: quarantacinque sono gli attori che appaiono sullo schermo, senza contare i sei *loaders* e gli otto *beaters*.

ospiti¹⁹⁷.

Nonostante – scrive Paolo Cherchi Usai – la «separazione fra i mondi dell'obbedienza e del privilegio, [...] le due comunità obbediscono a un'identica logica di potere e funzionano secondo meccanismi identici»¹⁹⁸: sono due “universi paralleli”, con le stesse regole e gerarchie ben definite. Aggiunge inoltre Fabrizio Tassi: «nel *downstairs* vige la stessa struttura perversa dell'*upstairs*, con tanto di parodica applicazione dell'etichetta (i servi si siedono a tavola in ordine di importanza dei relativi padroni) e atteggiamenti discriminatori vari»¹⁹⁹. I pregiudizi dei piani alti (si pensi all'aria di superiorità con la quale gli inglesi giudicano gli americani o i nobili considerano i domestici: «He's nobody» – «Lui non è nessuno», recita la versione italiana –, dice Freddie Nesbitt, indicando il valletto George) sono pateticamente nascosti solo dal bon ton che invano cerca di celarli e, presto o tardi, vengono svelati; ma pregiudizi sono altrettanto presenti ai piani bassi, dove, tra i domestici, la rassegnazione o la devozione a un permanente (talvolta ereditario) lavoro “da servi” si alternano con contrastanti sentimenti di insoddisfazione («Why do we spend our lives living through them?»²⁰⁰, si domanda Elsie).

Fatta eccezione per alcune sequenze – apertura e chiusura, con le automobili che arrivano e ripartono e gli unici campi lunghi che abbracciano con un totale l'intera villa, e la battuta di caccia –, l'intero film è sviluppato tra le mura della villa dei McCordle, in cui la macchina da presa si muove invisibile lungo i corridoi (dove per ben due volte Mary si perde), seguendo personaggi e storie, talvolta abbandonando una figura che gira un angolo, ma solo per “agganciarne” subito un'altra.

Nessun particolare piano-sequenza: Altman – che, come suo solito, lascia gli attori liberi di improvvisare (spesso le voci si sovrappongono,

¹⁹⁷ Vanno poi aggiunti altri due personaggi “esterni”, i cosiddetti “intrusi”: l'ispettore Thompson e l'ufficiale Dexter, che giungono verso la fine del film per indagare sull'omicidio.

¹⁹⁸ Paolo Cherchi Usai, *Gosford Park*, «SegnoCinema», n. 114, marzo-aprile 2002, p. 32.

¹⁹⁹ Fabrizio Tassi, *36 personaggi in cerca d'autore. Gosford Park*, cit., p. 22.

²⁰⁰ «Perché viviamo la nostra vita attraverso la loro?», dialoghi ita.

conferendo un maggior senso di spontaneità) e di muoversi tra stanze e androni – stacca quando lo ritiene necessario, si sposta da un piano all'altro con naturalezza, alternando figure intere in movimento a primi piani durante i dialoghi più intimi.

Due mondi, due piani, lontani ma contigui, uniti e allo stesso tempo separati dalle *scale*. Due inquadrature fondamentali in merito: quella dei camerieri rilassati o addormentati, mentre ascoltano Novello che suona il pianoforte; e quella di Denton che, ormai smascherato nel suo “doppio gioco”²⁰¹, viene fermato proprio a metà scalinata (e nel film di Altman lungo le scale non ci si ferma mai), tra i due mondi, dunque, emarginato da entrambe le classi sociali e confinato in questa sorta di “luogo di passaggio”. La macchina da presa non sale né scende mai le scale: osserva i personaggi dall'alto o dal basso, piuttosto li lascia scomparire, a costo di interrompere un dialogo o di lasciare una questione irrisolta o in sospeso.

Nella spirale di personaggi, di sentimenti e storie che si intrecciano e sfiorano, merita più di un cenno una coppia, sempre presente seppur perennemente in disparte: la contessa Constance Trentham (l'impeccabile Maggie Smith) e la sua domestica Mary MacEachran. E dovendo forzatamente scegliere un punto di vista – negando così la coralità finora messa in rilievo –, Mary è certamente il personaggio su cui focalizzare l'attenzione: vicina un po' a tutti, ingenua ma sempre attenta a tutto quello che le scorre sotto gli occhi, sia ai piani alti sia a quelli bassi. L'intera vicenda, nell'iniziale visione di Altman, doveva infatti essere raccontata proprio «from the point of view of the servants in the house»²⁰². Ed è infatti lei l'unico personaggio a scoprire la verità sulla responsabilità di Parks. Forse *Gosford Park* non si può per questo ritenere un film corale? Lo stesso dubbio potrebbe allora venire (e a maggior ragione) in merito a – e chiudiamo il cerchio – *And Then There Were None*, in cui è la *voice over* (e quale voce è più *over* di quella di un morto?) del giudice (il quale già apre,

²⁰¹ Ha finto di essere un valletto, ma rivela poi di appartenere a un ceto sociale più elevato.

²⁰² Robert Altman, *Introduction*, cit., p. VII [«dal punto di vista dei servi nella casa», traduzione mia].

all'inizio, quella “danza della morte” che è il romanzo) che in una lettera si autoaccusa degli omicidi, dunque Colpevole, cardine intorno al quale la vicenda si dirama e senza il quale essa non si svilupperebbe.

8 Femmes (8 donne e un mistero, 2002) di François Ozon è tratto dalla pièce *Huit Femmes* del 1961 di Robert Thomas, ambientata, così come il film, negli anni Cinquanta, in una isolata villa della campagna francese, alla vigilia di Natale. Le otto donne del titolo ruotano intorno a Marcel, unico uomo – inquadrato sempre di spalle, nei flashback in cui compare ascolta solo, senza aprir mai bocca, dunque “assente” –, che giace sul proprio letto, assassinato con un coltello conficcato nella schiena. Dopo i titoli di testa che affiancano a ogni nome un fiore, lo spettatore conosce, una alla volta, le otto protagoniste, mano a mano che entrano in scena: la nipotina Suzon, la suocera Mamy in carrozzella, la serva Chanel, la cameriera Louise, zia Augustine, la moglie Gaby, l'adolescente Catherine. Solo Pierrette, sorella di Marcel, fa la sua apparizione a storia ormai avviata²⁰³.

L'ambientazione teatrale del quinto lungometraggio di Ozon è funzionale alla narrazione di un racconto giallo: nessuno può uscire di casa per la troppa neve, qualcuno ha tagliato i fili dell'unica automobile, il cancello è bloccato, i cani non hanno abbaiato, dunque l'assassino è tra loro; ed è agevolato dal fatto che tutte mentono, ognuna nasconde un segreto e nessuna dice tutta la verità, sono tutte un po' colpevoli: Chanel e Pierrette di notte giocano a carte di nascosto, Louise è da cinque anni amante di Marcel, Suzon è incinta dello stesso patrigno, etc. Nessun commissario irrompe sul “palco”: è la giovane Suzon a trasformarsi in ispettore, in una sequenza in cui tutte le donne

²⁰³ C'è in realtà una nona donna – ex padrona e amante di Louise –, che compare solo attraverso una fotografia in bianco e nero, dunque assente dalla scena: Romy Schneider. Inoltre, tanto cinema francese (da François Truffaut a Claude Chabrol) è evocato dai corpi e dalle ironiche e parodiche mossette delle otto note attrici. Cfr. Enrico Terrone, *8 donne e un mistero*, «SegnoCinema», n. 119, gennaio-febbraio 2003, p. 33. Ma Ozon omaggia anche le *screwball comedies* hollywoodiane, le commedie musicali di Vincente Minnelli, i melodrammi di Douglas Sirk, se stesso – da *Sitcom* (*id.*, 1998) a *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (*Gocce d'acqua su pietre roventi*, 2000). Cfr. Umberto Mosca, *Doppiezze in famiglia in un interno giallo*, «Cineforum», n. 420, dicembre 2002, pp. 34-37.

– inquadrate con una veloce serie di primi piani – sono invitate a confessare *tutte* le loro verità.

Se una tematica ricorrente nel cinema di Ozon è l'omosessualità (o la bisessualità) – in *8 Femmes* virata in chiave femminile nei personaggi di Chanel e Louise, di Gaby e Pierrette –, la peculiarità di questo film è negli otto stacchi musicali (unico momento di affettuosa o conflittuale, comunque sincera, comunicazione tra i personaggi), ognuno dei quali ha per protagonista una delle donne, che si improvvisano cantanti e ballerine – in omaggio a un certo cinema di Alain Resnais, da *La vie est un roman* (*La vita è un romanzo*, 1983) al corale *On connaît la chanson* (*Parole, parole, parole...*, 1997).

Si giunge allo svelamento finale – dopo una serie di veri e propri *coups de théâtre*, dalla chiave sostituita al colpo di pistola intimidatorio – con la confessione della più giovane Catherine, che ha architettato tutto, per far conoscere all'amato padre, complice dell'artificio, la verità su ciascuna delle donne che lo circondano; e – come il Poirot di *Murder on the Orient Express* (1933) di Agatha Christie – rivela che ciascuna di loro ha, a poco a poco, con le proprie confessioni, richieste e debolezze, in una vera e propria *ronde* notturna, come la definisce la stessa Catherine, metaforicamente avvelenato il povero Marcel, il quale, sempre con le spalle alla macchina da presa, si toglie, una volta udite le confessioni, davvero la vita, non con un coltello ma, a scanso di equivoci, con una pallottola in testa. E, sempre teatralmente, le otto donne si congedano dallo spettatore mano nella mano, rivolte alla macchina da presa, come dall'alto di un palco.

Tornando ad Altman, più di vent'anni prima di *Gosford Park*, il regista statunitense ambienta un'altra delle sue opere corali in una villa con *A Wedding* (*Un matrimonio*, 1978), in cui due ricche famiglie del Middle West – dopo un sontuoso matrimonio celebrato in un sobborgo di Chicago – si riuniscono sul lago Michigan per la festa di nozze di Luigi Corelli e dell'ingenua Muffin (questo il divertente nome della sposa, in italiano doppiato con Meringa) Brenner.

Se in *Ozon* si riscontrano unità di tempo, di luogo e d'azione, in *A Wedding* troviamo solo le prime due: l'unità d'azione si dissolve nella continua moltiplicazione dei personaggi, le cui storie (veri e propri microepisodi) sembrano lineari, ma sono in realtà talvolta simultanei. E Flavio De Bernardinis sottolinea come lo spettatore abbia la possibilità, il compito, di scegliere quali personaggi seguire, diventando un «testimone che *decide di essere tale*»²⁰⁴, osservando vicende che lo spazio della villa difficilmente riesce a circoscrivere.

I personaggi principali in scena sono (se mai abbia senso assegnare un numero preciso, quando i volti sono così numerosi) circa cinquantasette e – come dev'essere nel cinema corale – nessuna storia prevale sulle altre. Come spesso piace al regista, nei titoli di coda, gli attori sono divisi in gruppi: The Bride's Party (ventun personaggi), The Groom's Party (quindici), The Wedding Staff (tredici), The Corelli House Staff (cinque), The Guests (ironicamente solo tre, mentre più di cento, si scopre da un dialogo, sono gli assenti), The Musicians.

Già una delle prime inquadrature mostra una macchia sull'abito da sposa, prima di una lunga serie di “imperfezioni” che accompagnano l'intera giornata. È evidente nel corso di tutto il film la dissacrante satira di Altman nei confronti della società americana, trafitta nei suoi ideali più sacri: il matrimonio (ridotto a un rituale fatto solo d'apparenza e che nessuno ha in realtà voglia di festeggiare), la famiglia (disunita, composta da sconosciuti che talvolta non si rivolgono nemmeno la parola, la madre tossicomane, un figlio epilettico), la Chiesa (incarnata nella figura dello sbadato e svogliato vescovo, che non conosce gli sposi e non ha voglia di benedirli una seconda volta), la castità (infranta dalla sorella della sposa, Elizabeth, detta Buffy, che non apre bocca per tutto il film, ma, scoperta incinta, comunica a gesti il numero degli uomini a cui si è concessa – sposo compreso). E sin dall'inizio irrompe la Morte (malata, muore nel suo letto l'anziana Nettie), per poi ripresentarsi verso la fine, con l'incidente d'auto in cui

²⁰⁴ Flavio De Bernardinis, *Robert Altman*, Milano, Il Castoro, 1995, p. 70. E alla luce di questa affermazione acquistano ulteriore significato le parole di Elsaesser e Hagener (vedi nota 55 di *Premesse teoriche e metodologiche*).

si credono coinvolti i due sposi, ma nel quale in realtà perde la vita – evento per tutti irrilevante – solo un amico ubriaco.

Fatta eccezione per la sequenza iniziale in Chiesa e per quella dell'incidente sull'autostrada, il film è interamente girato e ambientato nella lussuosa villa dei Corelli, famiglia italo-americana il cui *pater*, l'ex cameriere Luigi, è interpretato da Vittorio Gassman²⁰⁵. Come a suo tempo nota Liborio Termine, «la struttura del film sembra essa stessa disporsi a delineare lo spazio di un laboratorio, di un luogo cioè in cui poter osservare e studiare i fenomeni che interessano isolandoli dal contesto [...] Una struttura rigidamente chiusa (e di cui la casa è evidente metafora) ma al cui interno si creano e si sviluppano innumerevoli “centri mobili”»²⁰⁶.

Difficile rilevare esplicite e dirette ascendenze letterarie²⁰⁷. Sempre De Bernardinis afferma che:

«in *A Wedding* il circuito comunicativo scena-sala presenta caratteristiche teatrali: la struttura a intrecci paralleli e simultanei ricorda per esempio l'*Orlando furioso* (1968) di Ronconi-Sanguineti, in cui il mondo ariostesco era davvero una grande macchina trasparente dove gli episodi del poema erano rappresentati in contemporanea per un pubblico che doveva aggirarsi tra le varie piattaforme, scegliendo in assoluta libertà la porzione di racconto da seguire»²⁰⁸.

Si parla certo di cinema: viene citata la “scena delle mestruazioni” di *Carrie* (*Carrie – Lo sguardo di Satana*, 1976) di Brian De Palma, Jennifer Jones, Frank Sinatra (confondendo la californiana Palm

²⁰⁵ A rischio stereotipo (si pensi alla canzone interpretata dai fratelli *Lo vedi: ecco Marino!*) è il fratello, Dino Corelli I, interpretato da Gigi Proietti, unico altro attore italiano del cast.

²⁰⁶ Liborio Termine, *Un matrimonio*, «Cinema Nuovo», n. 258, aprile 1979, p. 51.

²⁰⁷ Il film è basato su una soggetto originale di Altman e John Considine, sceneggiato dai due con Patricia Resnik e Allan Nicholls. I quattro, in fase di stesura, si dividono parimenti i personaggi da definire.

²⁰⁸ Flavio De Bernardinis, *Robert Altman*, cit., p. 68. Scrive Sergio Luzzatto a proposito dell'opera di Luca Ronconi su libretto di Edoardo Sanguineti: «Montato in una chiesa sconsacrata, l'allestimento aboliva la separazione tradizionale tra palcoscenico e platea, invitando attori e spettatori a condividere (a conquistare) uno spazio comune dove le donne e i cavalieri e le figure mitologiche e le creature alate di Ariosto – Angelica e Orlando, Bradamante e Ruggero, la maga Alcina e la fata Melissa, Astolfo e l'Ippogrifo – si muovevano insieme ai “normali” italiani del 1969, partecipi di un'unica avventura collettiva», da Sergio Luzzatto, *Noi, stregati dalla Luna*, «Il Sole 24 Ore. Domenica», 27 giugno 2010, n. 175, p. 25.

Springs con Palm Beach, in Florida), Fred Astaire, etc²⁰⁹.

Poi una tempesta – situazione narrativa frequente in Altman, usata più funzionalmente, vedremo, in altre opere corali, come *Short Cuts* (1993) e *Dr. T & the Women* (*Il dottor T e le donne*, 2000) – irrompe, interrompendo il taglio della torta, creando scompiglio, e costringendo tutti i personaggi a rifugiarsi in cantina, dove iniziano a cantare *in coro*. Ma, così come il successivo incidente in automobile, il drastico evento non porta a nessuna *catarsi*, non è in alcun modo *determinante* come la *tempesta* degli altri film di Altman, o di altre opere corali come *Roma ore 11* (1952) di Giuseppe De Santis, *Il giudizio universale* (1961) di Vittorio De Sica, *Magnolia* (*id.*, 2000) di Paul Thomas Anderson. Qui la società statunitense viene inesorabilmente fatta a pezzi tramite la pluralità dei personaggi e dei loro punti di vista (il *matrimonio* altro non è che mero pretesto narrativo) e alla fine – con la fuga dei due italiani, dopo che ancora una volta Buffy si è concessa – non vi è nessuna redenzione, nessuna nota di speranza. La macchina da presa osserva dall'alto l'automobile sgommare nel cortile, poi torna sulla villa, frontalmente inquadrata nella sua interezza, e sulla cui cornice iniziano a scorrere i titoli di coda.

Ancor più dissacrante di Altman è (sempre stato) Luis Buñuel, il cui *El angel exterminador* (*L'angelo sterminatore*, 1962) – rielaborazione del cinedramma scritto nel 1957 con Luis Alcoriza e secondo parte della critica ispirato all'inedito *Los naufragos de la Calle de la Providencia* di José Bergamín Gutiérrez²¹⁰ – esce nel 1962. Oltre agli evidenti richiami biblici, evangelici e apocalittici che attraversano il film, Alberto Cattini sottolinea come venga richiamato il meccanismo della tragedia in tredici atti *Mouchoir de nuages* del 1924 di Tristan Tzara, in cui la scena rappresenta uno spazio chiuso, come una scatola,

²⁰⁹ E d'altra parte il film di Altman viene recuperato e omaggiato da Jonathan Demme in *Rachel Getting Married* (*Rachel sta per sposarsi*, 2008), opera polifonica che però nulla condivide con la coralità altmaniana, poiché, se pur circondate da decine di personaggi, le protagoniste sono Rachel Buchman e la sorella, ex tossica, Kym.

²¹⁰ Cristina Bragaglia sottolinea come in realtà varie testimonianze e affermazioni dello stesso regista abbiano fatto cadere tale ipotesi. Cfr. Cristina Bragaglia, *L'angelo sterminatore*, volume allegato all'edizione dvd Multimedia San Paolo, 2006, pp. 7-8.

da cui gli attori/personaggi non possono uscire: sono in scena per tutta la durata della commedia e, se non recitano, voltano le spalle al pubblico, parlano tra di loro, etc²¹¹.

Il film segna un netto ritorno ai moduli espressivi del surrealismo (avvenimenti inspiegabili accompagnano costantemente la narrazione) che contraddistingue gli esordi del regista spagnolo: trattenuto da una forza misteriosa un gruppo di venti alto-borghesi di Città del Messico, dopo una serata a teatro, si ritrova per cenare presso la lussuosa abitazione di Edmundo Nobile, ma, a serata ormai conclusa, nessuno riesce a uscire dalla sala, “luogo sacro”, dove si sono tutti radunati, e dove restano così inspiegabilmente costretti per alcuni giorni, senza acqua né cibo, sempre più senza inibizioni. Il senso di claustrofobia che pervade l'intero film viene alleggerito in parte solo dalle sequenze esterne, della gente che cerca di capire il motivo per cui nessuno esca dalla casa, ma il senso di impotenza rimane anche in loro: gli “esterni” non riescono a superare il cancello e a entrare così nella residenza dei “naufraghi” di Calle de la Providencia. È Letitia, detta la Valchiria, ad avere infine l'illuminazione: se tutti tornano nelle medesime posizioni della prima sera e ripetono le stesse parole, forse potranno uscire e tornare alla normalità. L'incubo finisce, ma solo momentaneamente, e solo per aprire la strada a un epilogo beffardo e ugualmente angosciante.

Una differenza fondamentale con i film di Renoir e di Altman di cui sopra è che in Buñuel i servi non sono coinvolti nello “spettacolo”: tutti, tranne il maggiordomo, sentono un irrefrenabile impulso ad abbandonare la casa, prima che gli eventi precipitino (come topi che lasciano una nave che affonda, parafrasando le dure parole di uno degli ospiti). E così è: un orso si muove in cucina insieme a tre agnelli, una donna lancia un posacenere contro una finestra senza motivo, delle zampe di gallina escono da una borsetta, etc.

I bersagli sono, come spesso nel cinema di Buñuel, la borghesia e

²¹¹ Cfr. Alberto Cattini, *Luis Buñuel*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 58; e Gian Renzo Morteo – Ippolito Simonis (a cura di), *Teatro Dada*, Torino, Einaudi, 1969, p. 315.

la Chiesa (scrive Ado Kyrrou: «Atheism is part of his description of high society. All the castaways are believers, but they have different shades of belief»²¹²), entrambe istituzioni “malate” della società – e la Chiesa «diviene nella visione del regista spagnolo il luogo privilegiato della repressione, un'altra delle forze alienanti che impediscono alla borghesia di rompere la propria involuzione e che allo stesso tempo servono per perpetuare il suo dominio»²¹³. Atti ripetuti e mancati compongono la cornice di umorismo, sempre inseparabile dal surrealismo buñueliano, che serve al regista per denunciare – così come poi, si vedrà, in *Le charme discret de la bourgeoisie* (*Il fascino discreto della borghesia*, 1972) – la «borghesia nella sua essenza di classe al potere, in un contesto sociologicamente definibile, anche se in modo generico, come avanzato [...] in una varietà di personaggi rappresentativi della società e della cultura borghesi»²¹⁴.

La coralità dei personaggi è funzionale a fornire diversi e contrastanti punti di vista sugli eventi, dal dottore razionale al maggiordomo “nuovo adepto”, dalla coppia Beatriz-Eduardo che si suicida nello sgabuzzino al giovane debole e ingenuo. E dal colpire solo l'alta borghesia la denuncia di Buñuel finisce con il coinvolgere l'intero genere umano, tant'è che nella sequenza finale, nella Chiesa, i personaggi si ritrovano, dopo aver recitato un *Te Deum* di ringraziamento, nelle medesime condizioni d'impotenza di fronte all'incapacità e all'impossibilità di uscire dal luogo di culto e il numero dei “prigionieri” è estremamente più elevato (il morbo si espande e contagia una vera e propria folla), mentre all'esterno sembrano imperversare i primi sintomi di un'imminente e inevitabile Apocalisse. Sottolinea – significativamente, dato il percorso che si sta seguendo su *luoghi e coralità* – a proposito Auro Bernardi:

²¹² Ado Kyrrou, *Surrealism in "The Exterminating Angel"*, in AA.VV., *"The Exterminating Angel", "Nazarin" and "Los Olvidados": Three Films by Luis Buñuel*, London, Lorrimer, 1972, p. 9 [«L'ateismo è parte della sua descrizione dell'alta società. Tutti i naufraghi sono credenti, ma sono caratterizzati da diverse sfumature religiose», traduzione mia].

²¹³ Cristina Bragaglia, *La realtà dell'immagine in Luis Buñuel*, Bologna, Pàtron, 1975, p. 126.

²¹⁴ Goffredo Fofi, *Introduzione a Goffredo Fofi* (a cura di), *Luis Buñuel. Sette film*, Torino, Einaudi, 1974, pp. XV, XVII.

«Il cerchio si chiude, ma per riaprirsi, più ampio, immediatamente dopo, nella cattedrale, con una esponenzialità geometrica che è facilmente estendibile su scala planetaria. Tutti siamo prigionieri: in una stanza, in un appartamento, in una tenuta di campagna [...] o in un'isola»²¹⁵.

In *Milou en Mai* (*Milou a maggio*, 1989) Louis Malle ha come modelli proprio il Renoir di *La Règle du jeu*²¹⁶ e l'ironia di Luis Buñuel, con cui condivide lo sceneggiatore Jean-Claude Carrière: nel maggio del 1968, presso la dimora di campagna di Madame Vieuzac, nel Gers, muore l'anziana padrona; giungono così figli e nipoti, per prendere parte al funerale e decidere insieme come dividere l'eredità. Questo lo spunto narrativo, null'altro che un pretesto del regista per dipingere, attraverso i punti di vista dei dodici personaggi (tra i quali spicca, ma solo nel titolo, Milou, interpretato da Michel Piccoli²¹⁷), le paure della borghesia e i suoi vizi, mentre dalla capitale giungono – prima dalla radio, poi dal giovane Pierre-Alain, rivoluzionario “da salotto”, infine dalla coppia d'industriali Boutelleau, in fuga, armata e pronta a fronteggiare il “nemico comunista” – allarmanti notizie (persino Charles de Gaulle si allontana da Parigi) su una “rivoluzione” che si teme porterà alla “fine del mondo”.

I personaggi si aggiungono a poco a poco, mano a mano che arrivano alla tenuta: condividono i pasti, discorrono di politica, ideologia e sesso, nonostante la presenza di bambini, organizzano un picnic all'aperto – l'inquadratura che li ritrae seduti sotto un albero riporta alla memoria il dipinto *Le déjeuner sur l'herbe*, realizzato tra il 1862 e il 1963 da Édouard Manet. In nome del libero amore arrivano a organizzare i preparativi per un'orgia, ma il rituale è interrotto dall'ingresso in scena degli ultimi due ospiti, che ancora mancavano prima di avventurarsi tra i boschi, perdersi, spaventarsi per il passaggio

²¹⁵ Auro Bernardi, *Luis Buñuel*, Genova, Le Mani, 2000, p. 264.

²¹⁶ Ma anche di *Partie de campagne* (*Una gita in campagna*, 1936-46) e *Le déjeuner sur l'herbe* (*Picnic alla francese*, 1959). Paulette Dubost, che in *Milou en Mai* interpreta la nonna, recita anche in *La Règle du jeu*. Mentre è un quadro di Pierre-Auguste Renoir (padre del regista Jean), venduto da Milou per riparare il tetto della casa, a creare scompiglio nella divisione dei beni.

²¹⁷ Significativa la scelta inglese del titolo, che non focalizza l'attenzione su un singolo personaggio: *May Fools*.

di alcuni boscaioli, rimanere senza cibo, rifugiarsi in una grotta e infine tornare alla normalità: il panico è finito (de Gaulle è tornato a Parigi), si può celebrare il funerale della nonna secondo le modalità imposte dalle convenzioni sociali ed ecclesiastiche; e con una nota canzonatoria e surreale Milou si ritrova a ballare proprio con la defunta, nella villa ancora invenduta.

La casa di campagna diviene dunque nodo centrale, sia in quanto spazio circoscritto nel quale si sviluppa quasi l'intera vicenda (fatta eccezione per la lunga sequenza della “fuga nei boschi”), sia come raccordo narrativo, poiché Milou non ha alcuna intenzione di vendere la proprietà, dalla quale non si è mai allontanato – e in questo ricorda lo zio Vanja del dramma del 1899 *Djadja Vanja* di Anton Čechov, le cui malinconiche atmosfere aleggiano nella prima parte del lungometraggio: si pensi anche a *Vishniovy sad* (*Il giardino dei ciliegi*) del 1904, con l'iniziale descrizione del collasso e della dissoluzione familiare.

Scrive Flavio Vergerio a proposito dei numerosi personaggi:

«La ricchezza e varietà delle situazioni, la complessità dei ritratti umani e sociali, la contraddittorietà degli atteggiamenti e dei singoli episodi costituiscono la prima struttura significativa del film [...] Tutti i personaggi sembrano descritti e giudicati come negativi nel loro comportamento sociale [...], ma in una certa misura giustificati e assolti nell'analisi della complessità della loro natura umana, delle loro debolezze e fragilità»²¹⁸.

Oltre a Milou, troviamo la domestica Adèle (quarta inaspettata erede), Camille, figlia di Milou, con il marito medico Paul e i tre figli (una ragazzina e due gemelli), il notaio Daniel, Claire con la compagna Marie-Laure, l'altro fratello Georges (giornalista di «Le Monde») con la moglie inglese Lily, Pierre-Alain, il vecchio contadino Armand, il volgare camionista Grimaldi, etc. Salvo qualche “intruso”, è uno spaccato familiare, in cui un evento privato prima (la morte della nonna) e collettivo poi (la Storia sessantottina s'intromette a poco a poco) fanno gradualmente a pezzi la normalità e la tranquillità della

²¹⁸ Flavio Vergerio, *Milou a maggio*, in Flavio Vergerio – Giancarlo Zappoli (a cura di), *Louis Malle tra finzione e realtà*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1995, p. 314.

classe borghese – «Le souffle de Mai peu à peu pourtant déstabilise les rituels, les relations entre cousins, maîtres et serviteurs, hôtes et passagers de hasard»²¹⁹, scrive Françoise Audé; e, aggiunge Hugo Frey, «in its exploration of one family's experiences of the *événements* of May '68 it combines a powerful fusion of historical context with psychological characterisation»²²⁰.

E – come Georges Hickenlooper sottolinea in un'intervista a Malle²²¹ – la nonna che muore tra le bambole della sua infanzia e il funerale conclusivo rappresentano forse la fine di un'era, come in *A Wedding* di Altman, in cui è Nettie, cadavere su un letto per tutto il corso del film (come in Malle), a incarnare gli antichi defunti principi della società (statunitense). E sempre con Altman rilevano un parallelismo Nathan Southern e Jacques Weissgerber: «Narratively, *Milou en Mai* [...] feels hugely influenced by *Nashville* [1975], not simply because of Milou's Altmanesque fracturing of dramatic architecture, but because of how this fracturing [...] alters the scope of characterization and heightens the film's demands on the audience»²²². Nessun dubbio dunque – nonostante la presenza di un “ingombrante” Milou – sulla coralità dell'opera. Per concludere, lo stesso Malle conferma:

«Mi attraeva l'idea di fare un film di gruppo. Invece di avere uno o due protagonisti, volevo realizzare il ritratto di un gruppo sociale, in questo caso di una famiglia, un po' come quella del *Giardino dei ciliegi* [...] *Milou a maggio* è stata la mia unica occasione [...] di trovarmi al cospetto di un vero gruppo di attori, come succede nelle opere di Čechov [...] C'erano dodici personaggi, tutti abbastanza importanti da svilupparsi nel corso della storia, da trovarsi spesso in primo piano: personaggi che avevano tutti, in un

²¹⁹ Françoise Audé, *La mort et l'utopie*, «Positif», n. 348, febbraio 1990, p. 63 [«L'atmosfera di maggio a poco a poco destabilizza i rituali, i rapporti tra cugini, padroni e servi, gli ospiti e i passanti», traduzione mia].

²²⁰ Hugo Frey, *Louis Malle*, Manchester – New York, Manchester University Press, 2004, p. 61 [«nella sua esplorazione delle esperienze di una famiglia degli avvenimenti nel maggio del 1968, il film unisce una potente fusione del contesto storico alla caratterizzazione psicologica», traduzione mia].

²²¹ Cfr. Georges Hickenlooper, *My Discussion with Louis: An Interview with Louis Malle*, «Cineaste», n. 2, 1991, p. 13.

²²² Nathan Southern – Jacques Weissgerber, *The Films of Louis Malle: A Critical Analysis*, Jefferson, McFarland & Company, 2006, p. 285 [«Narrativamente, *Milou en Mai* [...] è enormemente influenzato da *Nashville*, non semplicemente a causa di un'altmaniana frattura dell'architettura drammatica di Milou, ma per come questa frattura [...] altera la portata della caratterizzazione e acuisce le pretese del film sul pubblico», traduzione mia].

momento o nell'altro, un ruolo attivo e importante»²²³.

Vi è un'altra opera, di poco posteriore, in cui la casa si trova al centro di una questione ereditaria: *Howards End* (*Casa Howard*, 1992) di James Ivory, tratto dall'omonimo romanzo del 1910 di Edward Forster e sceneggiato da Ruth Prawer Jhabvala. Pur non racchiuso tutto tra le mura della proprietà del titolo (anzi, numerose sono le sequenze ambientate negli appartamenti londinesi), il film condivide diversi punti con i film presi finora in esame. Innanzitutto il conflitto fra due mondi: non però il dualismo tra servi e padroni, bensì tra due mentalità tipiche della Londra di inizio Novecento (e in generale dell'Inghilterra dell'epoca edoardiana), rappresentata dalla piccola borghesia colta e progressista delle sorelle di origine tedesca Schlegel e dal conservatorismo dei ricchi capitalisti Wilcox. Afferma Mary Katherine Hall:

«Both the novel and the film *Howards End* present two opposing outlooks on life, represented by the Wilcoxes and the Schlegels. Both are bourgeois, but the Wilcoxes are frank and rapacious capitalists, while the Schlegels are aesthetes. Where the Wilcoxes are doers, the Schlegels are thinkers; where the Wilcoxes are materialists, the Schlegels are idealists»²²⁴.

Ma c'è una terza famiglia di “intrusi”, esponente di una terza classe sociale, rappresentata in particolare dal povero ma orgoglioso Leonard Bast. Dunque non due, bensì tre nuclei familiari, che il corso della storia fa incrociare (un ombrello raccolto per sbaglio a teatro è l'escamotage che conduce all'incontro tra Helen e Leonard), anche se Marcella Farina rileva come la “lotta di classe” coinvolga «unicamente la borghesia, non l'aristocrazia e il proletariato, mostrando a un'estremità Leonard Bast e all'altra Mr. Wilcox. In mezzo ci sono le

²²³ Louis Malle, *Malle on Malle* [trad. it. *Il mio cinema*, a cura di Philip French, traduzione di Annalisa Spotti, Genova, Le Mani, 1994, pp. 215, 220].

²²⁴ Mary Katherine Hall, *The Reification of High Culture in Merchant-Ivory's "Howards End"*, «Literature/Film Quarterly», vol. 31, n. 3, 2003, p. 222 [«Sia il romanzo sia il film *Howards End* presentano due opposte visioni della vita, rappresentate dai Wilcox e dagli Schlegel. Entrambe le famiglie sono borghesi, ma i Wilcox sono franchi e rapaci capitalisti, mentre gli Schlegel sono “estetisti”. Se i Wilcox sono gente d'azione, gli Schlegel sono pensatori, da un lato i Wilcox sono materialisti, dall'altro gli Schlegel sono idealisti», traduzione mia].

Schlegel: su di loro la storia converge e diverge, trova un equilibrio collegando e toccando la borghesia ricca e quella depressa»²²⁵.

L'ambientazione poi: la dimora di campagna del titolo – creata appositamente dalla scenografa Luciana Arrighi²²⁶ – simboleggia l'Inghilterra che cede all'irrompere sulla scena sociale di ceti emergenti, dopo essere stata a lungo dominata da chiuse caste aristocratiche²²⁷. Già l'*incipit* del romanzo introduce non un personaggio, bensì, tramite una lettera di Helen, la casa (o, se vogliamo, il “personaggio-casa”):

«It is old and little, and altogether delightful – red brick [...] From hall you go right or left into dining-room or drawing room. Hall itself is practically a room. You open another door in it, and there are the stairs going up in a sort of tunnel to the first floor. Three bedrooms in a row there, and three attics in a row above. That isn't all the house really, but it's all that one notices – nine windows as you look up from the front garden»²²⁸.

Howards End non è l'unica cornice degli eventi: sia Forster sia Ivory si servono di diverse abitazioni proprio per approfondire il divario sociale tra le tre famiglie: «Dimore campestri, appartamenti cittadini e stamberghe scosse dal passaggio dei treni diventano allegorie di una piramide sociale gerarchicamente ordinata, ma non per questo esente dal conflitto o dalla compenetrazione»²²⁹, scrive Alberto

²²⁵ Marcella Farina, *Casa Ivory*, Roma, Dino Audino, 2005, p. 73.

²²⁶ La Arrighi afferma di usare diverse tonalità di colori per ognuno dei tre luoghi specifici: «One of the processes when I started work on *Howards End* – and it's the process I usually use on the film – is to conceptualize the mood, the colours, and I run through most of the scenes, working from script, so the first drawings are very very fast on the water colours» [«Una delle tecniche che ho utilizzato per *Casa Howard*, che poi utilizzo per ogni film, è quella di concettualizzare gli stati d'animo, i colori, e corro attraverso le scene lavorando sul copione. I primi dipinti sono acquarelli molto veloci», sub ita], da *I disegni di Luciana Arrighi – Talking about her drawings for "Howards End"*, intervista contenuta nell'edizione dvd Dolmen.

²²⁷ Cfr. Carla Scura – Bruno Di Marino (a cura di), *James Ivory*, Roma, Dino Audino, 1991, p. 57.

²²⁸ Edward M. Forster, *Howards End*, London, Penguin, 2000, p. 19 [«È vecchia e piccola, e nell'insieme deliziosa [...] Dal vestibolo si va o a destra in sala da pranzo o a sinistra in salotto. Il vestibolo stesso è praticamente una stanza. Apri un'altra porta ed ecco le scale, che salgono in una specie di cunicolo al primo piano. Lì tre camere dal letto in fila, e altre tre a mansarda di sopra. In realtà la casa non è tutta qui, ma è tutto quello che si vede guardandola dal giardino sul davanti: nove finestre», da *Casa Howard*, traduzione di Paola Campioli, Milano, Mondadori, 2007, p. 3]. L'autore si ispira alla sua casa d'infanzia di Rooks Nest, nell'Hertfordshire.

²²⁹ Alberto Morsiani, *Casa Howard*, «SegnoCinema», n. 58, novembre-dicembre 1992, p. 52.

Morsiani. Dunque le sequenze negli spazi chiusi, con tutti i dettagli degli interni, sono particolarmente indicative del tenore di vita e della quotidianità vissuta dai personaggi, e dunque efficaci per evincere i contrasti sociali che trafiggono l'Inghilterra del tempo.

Riferendosi a *Howards End*, Paul Wilcox nota significativamente nell'epilogo cinematografico: «This place is not really the country and, well, is sadly not the town»²³⁰. Né campagna né città, dunque, ma uno spazio a sé, che finirà col diventare proprietà dell'illegittimo figlio che Helen ha avuto dal defunto Leonard. La vecchia società si spegne così un poco alla volta (prima con la morte di Ruth, poi con quella prossima a venire di Henry), come già in *A Wedding* di Altman, con la morte di Nettie, e in *Milou en Mai* di Malle, con quella di nonna Vieuzac.

In *Ivory* si rientra a pieno titolo nell'ambito della corallità, poiché al centro degli incroci narrativi rivestono uguale importanza tanto le sorelle Helen e Margaret Schlegel (e il fratello Tibby), quanto l'intera famiglia Wilcox, composta dal capo-famiglia Henry, dalla moglie Ruth – che prima di morire esprime in una lettera informale il desiderio di lasciare la magione all'amica Margaret – e dai figli Paul, Charles (a cui spetterebbe *Howards End* dopo la morte di Henry) ed Evie, quanto la coppia dei Bast.

Interessante in merito il punto di vista di Marie-Anne Guérin, che scrive a proposito di tre coppie («Leonard-Jacky pour la comédie, Leonard-Helen pour la tragédie, Henry-Margaret pour le drame bourgeois»²³¹ – “commedia, tragedia e dramma borghese”), focalizzando poi l'attenzione sulla terza: «le plus aimé (fétichisé), le plus scandaleux (pour Forster c'était plutôt Leonard et Helen, couple jugé révoltant par les censeurs de l'époque), le plus magnifique est celui formé par Anthony Hopkins et Emma Thompson [...] C'est ce couple-duo qui est le lieu véritable de tous les conflits et de toutes les passations»²³².

²³⁰ «Questo posto non è proprio campagna, ed è troppo lontano dalla città», dialoghi ita.

²³¹ Marie-Anne Guérin, *Le collectionneur*, «Cahiers du cinéma», nn. 455-56, maggio 1992, p. 25.

²³² *Ibid* [«la più amata (feticizzata), scandalosa (per Forster erano più di tutti Leonard ed Helen, coppia giudicata “disgustosa” dalla censura del tempo) e magnifica è

In una sola, lunga e fondamentale sequenza, quella del matrimonio di Evie, la maggior parte dei personaggi si ritrova: Margaret, che rimprovera a Helen di aver portato da Londra i Bast al ricevimento, Henry, che – si scopre – ha avuto in passato una relazione con Jacky e litiga di conseguenza con la moglie Margaret, i curiosi e altezzosi figli Wilcox, etc. È un punto di svolta, sia per la rappresentazione corale dei personaggi, sia per lo sviluppo dell'intreccio, poiché è qui che gli eventi iniziano inesorabilmente a precipitare. La macchina da presa che ha sin qui seguito tutti i personaggi, staccando da un'abitazione all'altra, li converge in un unico spazio, ma solo per vederli allontanare nuovamente, ognuno per la propria strada, presenti nelle inquadrature, assenti l'uno per l'altro.

Infine, vi è un altro film, quasi interamente ambientato in un interno abitativo, che nutre un intimo rapporto con l'opera letteraria che ne è alla base: *The Dead* (1987), ultimo lungometraggio di John Huston, tratto dall'ultimo dei quindici racconti di *Dubliners* (1914) di James Joyce, ambientato a Dublino, la sera del 6 gennaio del 1904.

A proposito del film di Huston, sceneggiato dal figlio Tony, Fernaldo Di Giammatteo sintetizza efficacemente: «Il rispetto della fonte [...] la devozione verso l'autore [...] lo scrupolo della fedeltà spinto sino al parossismo. Questo è *The Dead*»²³³; approfondendo poi che «i personaggi e le loro azioni [...] si dispongono nel film secondo una sostanziale, e meravigliosa, autonomia. Tutto coincide, e tutto diverge»²³⁴ e arrivando a scrivere a proposito di “coro” dei personaggi – «con sapienti aggiunte, dilatazioni, modifiche di particolari, i due Huston, padre e figlio, danno concretezza fisica ai diciannove personaggi del ricevimento»²³⁵, afferma Morando Morandini.

La macchina da presa – dopo l'iniziale inquadratura dall'esterno, sotto la neve – si muove inizialmente sui due piani della casa,

quella formata da Anthony Hopkins ed Emma Thompson [...] È questo “duo-coppia” il luogo reale di tutti i conflitti e di tutti i passaggi di potere», traduzione mia].

²³³ Fernaldo Di Giammatteo, *Milestones*, cit., p. 330.

²³⁴ *Ivi*, p. 331.

²³⁵ Morando Morandini, *John Huston*, Milano, Il Castoro, 1995, p. 136. Ventiquattro in tutto i personaggi che scorrono davanti alla macchina da presa.

accogliendo gli ospiti che, ricevuti dalla domestica Lily, arrivano un po' alla volta presso l'abitazione delle sorelle Kate e Julia Morkan: prima le signorine Furlong, O'Callaghan e Higgins, allieve di Mary-Jane, poi Eamond Bergin e Joseph Carrigan, l'altezzoso Mr. Browne, Gabriel e Gretta Conroy, il buffo e alticcio Freddy Malins, etc.

Non troviamo un singolo protagonista: se inizialmente sembrano centrali la figura di Lily (che esaurito il suo compito si allontana dall'obiettivo) o delle padrone di casa, seguono immediatamente due veri e propri asfissianti monologhi alternati, di Freddy e della madre. Poi Mary Jane suona, e la macchina da presa passa con una carrellata da un volto all'altro, con una serie di primi piani, che evidenziano i sentimenti contrastanti (insofferenza, emozione, indifferenza, etc.) dei numerosi ospiti. Sequenza speculare è quella della "recita" di Mr. Grace, che prima legge poi interpreta *Broken Vows*, un componimento di Lady Gregory. Segue la lunga sequenza del ballo, in cui l'attenzione si concentra sulla coppia danzante formata da Gabriel Conroy e Molly Ivors, donna polemica (soprattutto con lo stesso Gabriel, "anglofilo" che lavora per il «Daily Express») e impegnata politicamente, ma durante la quale il regista non dimentica anche i personaggi seduti più o meno in disparte.

Molly esce di scena – d'altra parte, rileva Iannis Katsahnias, «les personnages du film de Huston ressemblent à des ombres projetées sur la toile d'un petit théâtre»²³⁶ – e tutti i personaggi si siedono a tavola (la macchina da presa segue il primo piatto mentre passa di mano in mano, da un personaggio all'altro): si parla di musica, soprattutto, ma anche di religione, senza prediligere nella discussione nessun volto, fino al discorso di Gabriel, che per tutta la serata non ha fatto altro che ripassarne i punti fondamentali su un bigliettino. E significativa è l'inquadratura in soggettiva in cui lo spettatore osserva, con gli occhi non di una ma di tutte e tre le "Grazie" (Kate, Julia e Mary Jane, sedute l'una accanto all'altra), il gruppo intorno al tavolo che canta e sorride,

²³⁶ Iannis Katsahnias, *Les ombres*, «Cahiers du cinéma», n. 403, gennaio 1988, p. 21 [«i personaggi del film di Huston assomigliano a delle ombre proiettate sulla tela di un piccolo teatro», traduzione mia].

congratulandosi per l'ennesimo ritrovo annuale ben riuscito. La coralità si manifesta dunque costantemente, sia nelle sequenze del ballo, sia in quella della cena, fino a perdersi, dopo i saluti, nell'epilogo, in cui Gabriel e la moglie Gretta assurgono effettivamente a protagonisti, prima del profondo monologo, citato in esergo, che chiude sia il racconto di Joyce sia il film di Huston.

Lo *spazio* chiuso – se inizialmente è l'intera casa, a seguire è il solo salone, poi la carrozza, infine la camera d'albergo del malinconico epilogo – diviene fondamentale sia da un punto di vista narrativo (per le unità di tempo, luogo e azione) sia della messa in scena della coralità. Scrive infatti Laëtitia Crémona:

«the film gives centrality to confined interiors [...] to lay the accent on the prominence of closed interiors, the film allots them a duration far superior to that devoted to the depiction of the exterior. The reason is probably to enhance the character's sense of enclosure which is a dominant thematic issue both in the film and in the story as a whole»²³⁷.

A proposito di *polifonia*, scrivono inoltre Raphaëlle Costa de Beauregard ed Elizabeth de Cacqueray – dopo aver notato come due canzoni, una poco dopo l'inizio (*Ornata per le nozze*, di Vincenzo Bellini, cantata dalla più anziana Julia) e una verso la fine (*The Lass of Aughrim*, che evoca l'epifania di Gretta), conferiscano struttura all'intero film:

«Polyphony can also be explored in the film through the prism of Bakhtin's theory: according to him polyphony is produced whenever a narrator describes a person using two different idiolects within one single utterance [...] The film has at least one sequence in which the Bakhtinian structure is found, and that is the goose consuming episode during which all the characters comically behave in a self-conscious and proud manner, doing their best to impress each other with their superior education»²³⁸.

²³⁷ Laëtitia Crémona, *The City of Dublin and Its Symbols*, in Pascal Bataillard – Dominique Sipièrè (a cura di), *"Dubliners", James Joyce – "The Dead", John Huston*, Paris, Ellipses, 2000, p. 158 [«il film conferisce centralità ad ambienti interni delimitati [...] per porre l'accento sulla preminenza di interni chiusi, il film attribuisce loro una durata molto superiore a quella dedicata alla rappresentazione degli esterni. Il motivo è probabilmente quello di rafforzare il senso di chiusura del personaggio che è un problema tematico dominante sia nel film sia nella storia nel suo complesso», traduzione mia].

²³⁸ Raphaëlle Costa de Beauregard – Elizabeth de Cacqueray, *Polyphony in "The Dead" by John Huston*, in Pascal Bataillard – Dominique Sipièrè (a cura di), *"Dubliners"*,

Nell'ottica di Clive Hart «the film seems to do justice, in its closing sequences, to the true sense of Joyce's story, a sense which he adopted from Dante, the writer who perhaps influenced him most profoundly: the growth of love through a transcending of the self»²³⁹. I personaggi di Joyce sono disposti talvolta in coppie: antinomiche (Gabriel Conroy e Michael Furey portano i nomi di un arcangelo), imperfette (Gretta Conroy e Molly Ivors sono devote alla causa dell'Irlanda), e lo spettatore si trova "ospite" nella casa delle sorelle Morkan: «*The Dead* se présente durant les deux tiers du film comme une chronique familiale et mondaine, le spectateur étant comme invité, lui aussi, au dîner organisé par Julia, Kate et Mary Jane»²⁴⁰, citando Patrick Brion. Huston stesso afferma in un'intervista a Davey Allison – e chiudiamo con le sue parole: «Son intérêt réside dans les petites touches de caractère, révélatrices des personnages qui son présentés, la possibilité qui nous est offerte de les connaître et de porter des jugements sur eux: toute une catégorie de personnes avec leurs propres opinions sur la vie, reflétées dans ce qu'ils font et ce qu'ils disent»²⁴¹.

James Joyce – "The Dead", John Huston, cit., p. 191 [«La polifonia può anche essere esplorata nel film attraverso il prisma della teoria di Bachtin: secondo lui la polifonia viene prodotta ogni volta che un narratore descrive una persona utilizzando due differenti idiomi, entro un unico discorso [...] Il film ha almeno una sequenza in cui si trova la struttura bachtiniana, ed è l'episodio del taglio dell'oca, durante il quale tutti i personaggi comicamente si comportano in maniera consapevole e fiera, facendo del loro meglio per impressionare l'altro con la loro istruzione superiore», traduzione mia]. Guardando alle precedenti opere di Huston, una certa polifonia è presente anche in *Reflections in a Golden Eye* (*Riflessi in un occhio d'oro*, 1967), tratto dall'omonimo romanzo breve del 1941 di Carson McCullers.

²³⁹ Clive Hart, *Joyce, Huston, and the Making of "The Dead"*, Monaco, Colin Smythe, 1988, p. 18 [«il film sembra rendere giustizia, nelle sue sequenze di chiusura, al vero senso del racconto di Joyce, un senso che egli ha ripreso da Dante, lo scrittore che forse lo ha influenzato più profondamente: la crescita dell'amore attraverso un superamento di sé», traduzione mia].

²⁴⁰ Patrick Brion, *John Huston. Biographie, filmographie illustrée, analyse critique*, Paris, Éditions de La Martinière, 2003, p. 570 [«*The Dead* è presentato per due terzi del film come una cronaca familiare e mondana, lo spettatore è come invitato, anche lui, alla cena organizzata da Julia, Kate e Mary Jane», traduzione mia].

²⁴¹ Davey Allison, *Entretien avec John Huston sur les Morts*, traduzione di Jean A. Gili, «Positif», n. 320, ottobre 1987, p. 5 [«Il suo interesse risiede nelle piccole sfumature del carattere, che rivelano i personaggi presentati, ci è offerta l'occasione di conoscere e formulare giudizi su di loro: un intero gruppo di persone con i loro punti di vista sulla vita, riflessi in quello che fanno e dicono», traduzione mia].

2.3. Microcosmi in movimento

Spazi chiusi e soffocanti – che i mezzi di trasporto più o meno comuni (la nave, l'aereo, il treno) incorniciano – si prestano facilmente a una messa in scena corale, in cui gli ambienti circoscritti dove le vicende si sviluppano divengono veri e propri microcosmi in movimento, funzionali allo sviluppo sia della *storia* sia del *discorso*.

Per quanto concerne i lungometraggi qui presi in esame, non è una coincidenza che siano quasi tutti legati a un (sotto)genere particolarmente in voga negli anni Settanta, ovvero il cosiddetto “catastrofico”: *Airport* (*id.*, 1970) di George Seaton, *The Poseidon Adventure* (*L'avventura del Poseidon*, 1972) di Ronald Neame, *The Cassandra Crossing* (*Cassandra Crossing*, 1976) di George Pan Cosmatos sono tre esempi di come la coralità venga diversamente espressa su un aereo, una nave, un treno – “mostri eliminatori”, li definirebbe forse Roberto Guiducci²⁴². Glenn Kay e Michael Rose ricordano d'altra parte come gli anni Settanta segnino la rinascita e l'età d'oro del “cinema catastrofico hollywoodiano”, portando a esempio proprio i film di Seaton e Neame: il secondo in particolare «kept the soap opera elements of *Airport* and threw in even more stars, incredible sets, better effects work, and [...] a mean streak that involved killing off many of the major characters unexpectedly»²⁴³.

Prima di analizzare *Airport*, è necessario però soffermarsi su un

²⁴² Cfr. Roberto Guiducci, *Il tramonto dei mostri cinematografici e la crescita di mostri reali*, in AA.VV., *Mostri al microscopio. Critica del cinema "catastrofico"*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 14-15. L'autore, nella sua classificazione del cinema “catastrofico”, tra il periodo post-bellico e la fine degli anni Settanta, scrive a proposito di mostri estetici, eroici, erotici, erranti, esterni e, appunto, eliminatori.

²⁴³ Glenn Kay – Michael Rose, *Disaster Movies*, Chicago, Chicago Review Press, 2006, pp. 3-4 [«ha conservato gli elementi della soap opera di *Airport* e si è rivolto a più stelle del cinema, ambientazioni incredibili, migliori effetti speciali, e [...] un tocco di cattiveria che ha comportato l'uccisione di molti dei personaggi principali in modo imprevisto», traduzione mia]. Non si dimentichi *The Towering Inferno* (*L'inferno di cristallo*, 1974) di John Guillermin (e Irwin Allen), tratto da due romanzi, uno di Richard Martin Stern, l'altro di Thomas M. Scortia e Frank M. Robinson. Il film, se pur corale, non rientra, essendo ambientato in un grattacielo, nella situazione dei “microcosmi in movimento”.

altro film: *The High and the Mighty* (*Prigionieri del cielo*, 1954) di William A. Wellman²⁴⁴, tratto dal romanzo omonimo del 1952 di Ernest K. Gann²⁴⁵ e archetipo del genere. I personaggi del lungometraggio di Wellman – in cui un aereo civile ha un'avaria a uno dei quattro motori e rischia di precipitare – vengono introdotti durante il check-in, escamotage per una vera e propria carrellata di presentazione dei ventidue passeggeri: il signor Flaherty, la coppia dei Joseph, Sally McKee, il produttore Gustave Pardee con la moglie, Ken Childs, la coreana Doroty Chen, il bimbo Tobey – unico personaggio aggiunto al romanzo –, che dorme per quasi tutta la durata del viaggio, inconsapevole dei rischi che sta vivendo passivamente, Mr. Lacota, al suo primo volo, il pericoloso Agnew (rimane il dubbio se sia il suo colpo di pistola a danneggiare il motore), Milo e Nell, di ritorno dal viaggio di nozze, la cordiale hostess Spolding, etc; a bordo spicca inoltre in fermezza e capacità il copilota Dan Roman (interpretato da John Wayne), che ha perso la moglie Mary e il figlio Tony proprio in un incidente aereo²⁴⁶.

Dopo il decollo da Honolulu verso San Francisco, iniziano i primi segnali di malfunzionamento delle apparecchiature: un rumore inaspettato, le eliche che sembrano sfasate, un inquietante rombo; finché, ormai superato il cosiddetto “punto di non ritorno”, un'ala prende fuoco e l'aereo perde uno dei quattro motori: ha inizio un incubo, da cui tutti escono miracolosamente incolumi, anche grazie all'intermediazione di Gonzales – altro personaggio funzionale allo sviluppo dell'intreccio –, che da una nave in mare aperto riesce a ricevere via radio gli allarmanti messaggi del pilota e a trasmetterli alla torre di controllo.

²⁴⁴ Dopo *Wings* (*Ali*, 1927), il regista, che fa parte per anni dei Lafayette Flying Corps, ambienta nei cieli undici lungometraggi. Cfr. Kevin Brownlow, *The Parade's Gone by...*, New York, Alfred A. Knopf, 1968, pp. 168-69.

²⁴⁵ Gann è anche sceneggiatore di *The High and the Mighty*. L'autore, nella vita anche aviatore, si ispira per il romanzo a un fatto realmente accadutogli. Altra collaborazione, di simile ambientazione, tra il regista Wellman, lo scrittore e sceneggiatore Gann e l'attore Wayne è *Island in the Sky* (*L'isola nel cielo*, 1953), da un omonimo romanzo del 1944, in cui un aereo da trasporto, a causa di una violenta bufera di neve, è costretto ad atterrare nel nord della Groenlandia.

²⁴⁶ Il trailer cinematografico originale si concentra solo su undici personaggi, “uniti dal fato”.

Oltre all'introduttiva sequenza del check-in, la coralità emerge innanzitutto tramite la tecnica narrativa del flashback: quasi ogni passeggero ha la sua “digressione personale”, attraverso la quale si scopre qualcosa in più della sua vita e del suo carattere²⁴⁷. Poi, all'apice della suspense, prima dello scioglimento finale, una serie di inquadrature passa da un personaggio all'altro, mentre la hostess sistema e gonfia i giubbotti di salvataggio dei passeggeri: alcuni primi piani mostrano i volti allarmati degli sventurati, e una sequenza conclusiva – epilogo necessario – descrive tutti i personaggi che scendono sani e salvi.

L'aereo, ricostruito in un teatro di posa, è spazio chiuso e claustrofobico, dal quale non c'è possibilità di fuga, microcosmo, per la compresenza di personaggi ben diversi tra loro, personaggio/protagonista a sua volta, per la costante minaccia che esso stesso rappresenta, resa anche dai campi totali che talvolta abbracciano l'intero *luogo* e raccolgono insieme tutti i personaggi.

Arriviamo agli anni Settanta. Dal romanzo omonimo del 1968 di Arthur Hailey, George Seaton dirige *Airport* (*id.*, 1970), il suo penultimo lungometraggio²⁴⁸. Già il trailer cinematografico originale – come per *The High and the Mighty* – evidenzia undici personaggi principali (dodici invece quelli dei titoli di coda), sottolineando come siano ben sette le storie che si intrecciano nel corso dell'opera.

Tra i personaggi principali vi sono Mel Bakersfeld (Burt Lancaster), direttore dell'aeroporto in crisi con la moglie Cindy, il capitano Vernon Demerest (Dean Martin), che ha una relazione con l'hostess Gwen Meighen (Jacqueline Bisset), la bionda Tanya Livingston, determinata responsabile di un aeroporto che subisce tagli e

²⁴⁷ Si pensi a questo proposito alla serie statunitense *Lost*, ideata da J.J. Abrams, Damon Lindelof e Jeffrey Lieber, i quali – si vedrà più approfonditamente nel paragrafo successivo – recuperano proprio questa strategia, con esiti stilistici e narrativi ben più riusciti.

²⁴⁸ Al film seguono *Airport 1975* (*Airport 75*, 1974) di Jack Smight, *Airport '77* (*id.*, 1977) di Jerry Jameson e *The Concorde – Airport '79* (*Airport 80*, 1979) di David Lowell Rich: in tutti si punta su un cast *all star*; l'unico personaggio ricorrente è il pilota Joe Patroni, interpretato da George Kennedy.

speculazioni, il disperato attentatore Guerrero, l'anziana truffatrice Ada Quonsett (Helen Hayes), il pilota Joe Patroni (George Kennedy), etc. Stephen Keane scrive a proposito dei personaggi: «*Airport* came up with new combinations of reassuring stereotypes – the brave manager, the dashing pilot, the cigar-munching engineer, the mad bomber, the nice little old lady»²⁴⁹. E questi variegati stereotipi sono funzionali alla messa in scena di un microcosmo rappresentativo della società statunitense; in particolare «they exhibit a return to more traditional generic conventions and depict a society in crisis attempting to solve its social and cultural problems»²⁵⁰, scrivono Michael Ryan e Douglas Kellner.

Il film può essere diviso in tre parti e un epilogo: la prima (della durata di più di un'ora) presenta i personaggi, descrive le loro storie e i loro drammi, e i passeggeri salgono sul Boeing 707 della compagnia Continental Airlines, in partenza dal Lincoln Airport di Chicago per Roma; la seconda parte ha inizio col decollo, fino all'esplosione della bomba nel bagno dell'aereo; la terza descrive le difficoltà riscontrate dai piloti a bordo del mezzo e dal personale di terra per far atterrare il veicolo danneggiato, sotto una bufera di neve e su una pista fino all'ultimo momento occupata da un altro aereo bloccato; infine l'epilogo mostra i sopravvissuti (tutti, tranne l'attentatore) scendere dall'aereo e fornisce una conclusione alle storie, talora lieta (Mel e Tanya si allontanano insieme), talora drammatica (la vedova Inez piange disperata chiedendo perdono ai passeggeri per l'insano gesto del marito, che l'ha avvisata del suo intento con una raccomandata), talora ironica (la furbetta Ada paga finalmente un biglietto per tornare a casa).

L'aereo non è dunque l'unica ambientazione del film (d'altra parte, il titolo stesso contestualizza le vicende non tanto sull'aereo quanto

²⁴⁹ Stephen Keane, *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe*, London, Wallflower, 2006, p. 20 [«*Airport* ha esordito con nuove combinazioni di stereotipi rassicuranti – il manager coraggioso, il pilota focoso, l'ingegnere che mastica il sigaro, il bombardiere pazzo, la simpatica vecchietta», traduzione mia].

²⁵⁰ Michael Ryan – Douglas Kellner, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 23 [«essi mostrano un ritorno alle convenzioni generiche più tradizionali e raffigurano una società in crisi che tenta di risolvere i suoi problemi sociali e culturali», traduzione mia].

nell'aeroporto): in diverse inquadrature della prima parte, la più lunga, il regista ritrae i personaggi nelle proprie abitazioni, nella propria quotidianità, prima che si rechino appunto nell'aeroporto dove è invece ambientata la maggior parte delle sequenze. Ma certo l'aereo è lo *spazio* in cui convergono tutte le storie e il cardine attorno al quale ruotano tutte le vicende: il film è un ingranaggio perfetto per intrecciare nel corso di una serata e di una notte storie e personaggi e nel calibrare toni drammatici – si pensi alla hostess incinta e gravemente ferita dall'esplosione (fortunatamente su ottantadue passeggeri ben tre sono dottori) o al personaggio dell'attentatore, disoccupato che vuole uccidersi per far riscuotere alla moglie l'assicurazione sulla vita – e leggeri – il prete che sull'aereo approfitta di un “segno della croce” per schiaffeggiare un passeggero petulante o l'anziana truffatrice che riesce sempre a viaggiare gratuitamente grazie a diversi trucchi. Seaton fa costante uso dello *split screen*, per mostrare contemporaneamente, “in tempo reale” e su “schermo diviso”, due o più persone che parlano al telefono – si pensi al pilota che parla con la moglie e le due figlie prima di partire o ai due piloti a bordo del Boeing, in costante comunicazione con la torre di controllo del Chicago Center, il cui operatore compare sempre in un'inquadratura al centro dei due.

Il senso di claustrofobia emerge costantemente all'interno del veicolo, dalle inquadrature nella cabina di pilotaggio alle carrellate lungo il corridoio che separa i sedili: funzionale nell'aumentare la tensione nello spettatore è la soggettiva della hostess che deve smascherare Ada, casualmente seduta di fianco all'attentatore, ma che viene continuamente fermata dalle richieste, spesso sciocche, degli altri passeggeri, prolungando così l'attesa dell'incontro.

The Poseidon Adventure (1972) di Ronald Neame²⁵¹, tratto

²⁵¹ Il film di Neame – preceduto da *Titanic* (*id.*, 1953) di Jean Negulesco – ha un seguito in *Beyond the Poseidon Adventure* (*L'inferno sommerso*, 1979) di Irwin Allen e un remake in *Poseidon* (*id.*, 2006) di Wolfgang Petersen: tre film meno riusciti, nei quali tra l'altro la corallità non emerge originalmente come nell'opera di Neame (scrive Marcello Garofalo: «si potrebbero confrontare *L'avventura del Poseidon* e il relativo remake *Poseidon*; nel primo l'immersione reale in apnea di Shelley Winters regala un momento di notevole interesse emotivo, mentre nel

dall'omonimo romanzo del 1969 dello statunitense Paul Gallico, racconta l'avventura di dieci personaggi, che, dopo il ribaltamento della nave SS Poseidon, seguono il prete Scott – «angry, rebellious, critical, a renegade»²⁵², come si autodefinisce parlando con il più anziano e reazionario padre John –, nella speranza di trovare una via d'uscita dall'inferno sommerso e rovesciato in cui sono imprigionati: troviamo dunque Mike Rogo e la moglie Linda (ex prostituta), l'anziana coppia formata da Manny e Belle Rosen (in viaggio verso Israele per incontrare i nipotini), il giovane Robin con la sorella Susan, l'attempato scapolo Martin, Acres, il primo del gruppo a perdere la vita, la graziosa cantante Nonnie, che non riesce a superare la perdita del fratello. Evidenti sono affinità e differenze con il precedente *Airport*: pur rientrando entrambi i casi nel genere “catastrofico”, i personaggi di Neame sono sin dall'inizio del film “contestualizzati” a bordo della nave, mentre nel lungometraggio di Seaton lo spettatore scopre molto di più sulle vite private e sulle condizioni sociali dei protagonisti, anche attraverso la descrizione delle loro abitazioni; se si tralascia poi il fatto, pur rilevante, che la nave Poseidon è talmente vecchia da avere difficoltà ad attraversare l'Oceano, il dramma avviene per un disastro naturale (l'altissima onda causata da un maremoto a nord-ovest di Creta) e non per la follia dell'uomo (l'attentatore sull'aereo); infine, se in *Airport* solo l'attentatore perde la vita, in *The Poseidon Adventure* quasi tutti i passeggeri muoiono.

I personaggi sulla nave sono presentati a coppie, durante i preparativi della serata di San Silvestro e durante la cena stessa, mentre la macchina da presa passa da un tavolo all'altro (dopo la mezzanotte, la musica accelera, così come la suspense, fino alla sirena d'allarme e al successivo e fatale impatto). Subito dopo aver scalato l'albero di Natale, primo passo verso la speranza, una significativa inquadratura racchiude frontalmente tutti i protagonisti, dopo che una forte esplosione ha ucciso il numeroso gruppo di coloro che non hanno voluto seguire il

secondo qualsiasi prodezza di Kurt Russell trasmette piatta indifferenza», da *Terra. Acqua. Fuoco*, «SegnoCinema», n. 164, luglio-agosto 2010, p. 25).

²⁵² «Irritato, ribelle, critico, un rinnegato», dialoghi ita.

“capogruppo” Scott. Mentre con sei primi piani i sopravvissuti si congedano dallo spettatore, prima di uscire dall'incubo.

Il film muta diversi aspetti dell'opera letteraria, a sua volta corale (quindici i sopravvissuti), a proposito della quale Martin Levin scrive che «Gallico collects a Grand Hotel [con evidente riferimento al romanzo di Baum] full of shipboard dossiers. These interlocking histories may be damp with sentimentality as well as brine – but the author's skill as a storyteller invests them with enough suspense to last the desperate journey»²⁵³. Non a caso, l'ostinato vicecomandante definisce la nave «a *hotel* with a bow and a stern stuck up»²⁵⁴.

Il regista contestualizza diversamente la vicenda: il tragico incidente che capovolge la nave da crociera avviene il 26 dicembre nel romanzo, il 31 dicembre di un altrettanto imprecisato anno nel film (elemento solo apparentemente superficiale, in realtà non banale, ascoltata la predica di Scott, che nel film incita i passeggeri a *ricominciare* la propria vita, nel nuovo imminente anno, con spirito purificato e rinnovato); il viaggio della SS Poseidon da Lisbona verso l'Africa e i porti sudamericani diventa nel film l'ultima traversata della nave da New York ad Atene. Viene eliminata la coppia degli Shelby, genitori di Susan e Robin, che nel lungometraggio attendono i ragazzi a destinazione; i personaggi al centro delle vicende romanzesche non sono – si scopre alla fine – gli unici superstiti, come invece nel film di Neame; i toni del romanzo sono poi estremamente alleggeriti: viene eliminata la sequenza dello stupro di Susan (e di conseguenza anche l'epilogo dedicato al suo sogno); il piccolo ma acuto e attento Robin muore tragicamente nel romanzo, mentre nel film è uno degli unici sei superstiti: oltre ad Acres, perdono infatti la vita, sacrificandosi per la piccola comunità, Belle, lo stesso Scott (ultima necessaria immolazione a Dio, prima della sudata salvezza) e Linda, che redime così le colpe

²⁵³ Martin Levin, *The Poseidon Adventure*, «The New York Times Book Review», 24 agosto 1969, p. 27 [«Gallico raccoglie un Grand Hotel pieno di fascicoli di bordo. Queste storie intrecciate possono essere smorzate con sentimentalismo – ma l'abilità dell'autore come narratore attribuisce loro quella suspense necessaria da protrarsi per tutto il terribile viaggio», traduzione mia].

²⁵⁴ «Un albergo con una prua e una poppa appiccicate», dialoghi ita.

della vita passata.

Nicola Antamoro scrive che la trama «si affida più alla fantasia e alla illusione scenografica che non alla ricostruzione ambientale e alla psicologia dei personaggi nelle catastrofiche situazioni in cui essi sono relegati»²⁵⁵, per poi affermare che

«il protagonista è quel cappellano di bordo, giovane e aitante prete di idee moderniste, invaso da una visione umanizzante del mistero divino, che raccoglie con amorevole quanto robusta cura lo sparuto drappello sbigottito dal calamitoso evento quasi a richiamare allegoricamente l'umanità (i passeggeri della nave) a cimentarsi in prove difficoltose e rischiose se essa vuole risalire dal fondo verso l'alto di un mondo capovolto (la nave rovesciata sull'acqua)»²⁵⁶.

In realtà il prete Scott, interpretato da Gene Hackman, non è il vero e proprio protagonista della vicenda: nella prima parte vengono presentati tutti i personaggi senza distinzione, concedendo forse maggiore spazio soprattutto alla figura del comandante, che muore però nell'impatto della nave con la gigantesca onda, uscendo così di scena. Certo Scott è una guida (ancora un “corifeo”), e non solo religiosa, anche se – scrive Keane a proposito dei riferimenti religiosi e mitologici nel film – «with the class distinctions eroded to the level of personality traits, the main ideological focus of the film is provided by religion. With a ship called the Poseidon travelling from modern-day New York to ancient Athens, the mythological connotations are obvious»²⁵⁷.

Come gli aerei dei film precedenti, la nave – a cui sono dedicate le prime inquadrature dall'alto, così come l'ultima (di parte del relitto rovesciato, mentre l'elicottero dei soccorsi decolla con i superstiti), anticipando sia i titoli di testa sia quelli di coda – diviene microcosmo, “in movimento” solo nella prima parte del film: dal momento

²⁵⁵ Nicola Antamoro, *L'avventura del Poseidon*, «Rivista del Cinematografo», n. 5, maggio 1973, p. 220.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Stephen Keane, *Disaster Movies*, cit., p. 32 [«con le distinzioni di classe evidenziate dai tratti delle personalità, l'obiettivo ideologico principale del film è fornito dalla religione. Con una nave chiamata Poseidon in viaggio dalla moderna e odierna New York verso l'antica Atene, le connotazioni mitologiche sono evidenti», traduzione mia].

dell'impatto e del conseguente ribaltamento, essa diviene labirinto di acqua e fuoco, in cui i corridoi e le vie di passaggio più inaspettate rappresentano l'unica strada possibile per una sempre più improbabile via d'uscita.

Con *The Cassandra Crossing* (1976) di George Pan Cosmatos si esce parzialmente dal genere “catastrofico”, rientrando piuttosto nel cosiddetto thriller “fantapolitico”, anche se certi aspetti catastrofici sono pur presenti, soprattutto nelle sequenze conclusive.

Dopo un *incipit* a Ginevra, dove tre terroristi svedesi entrano in un laboratorio dell'OMS, in cui vengono condotti esperimenti con pericolosi microrganismi patogeni, uno di loro (interpretato da Lou Castel), infettato, riesce a fuggire, trovando momentaneo rifugio su un treno – e un treno «contiene sempre una piccola comunità drammatica, è esso stesso un dramma collettivo, un microcosmo che si offre naturalmente alle esigenze del cineasta»²⁵⁸ – diretto a Stoccolma, sul quale si intrecciano le vite di numerosi personaggi. Ancora un cast *all star*: dal dottor Jonathan Chamberlain (Richard Harris) alla due volte ex moglie e scrittrice Jennifer (Sophia Loren), dal gigolò e trafficante d'eroina, di cui è a sua volta dipendente, Robby Navarro (Martin Sheen) al finto prete e vero poliziotto Haley (O.J. Simpson) all'avvenente Nicole Dressler (Ava Gardner), che legge *Anna Karenina* di Tolstoj e viaggia in compagnia del suo cane Iago (che, malato, viene prelevato da un elicottero per studiare l'evoluzione della malattia, sorta di “peste polmonare” senza vaccino a disposizione)²⁵⁹; mentre, a terra, il colonnello Mackenzie (Burt Lancaster), ostacolato solo dalla dottoressa Stradner (Ingrid Thulin)²⁶⁰, opta per la soluzione per lui meno complicata e sicuramente più pericolosa per i circa mille passeggeri: sigillare il treno presso Norimberga, dove salgono una quarantina di

²⁵⁸ Roberto Scanarotti, *Treno e cinema. Percorsi paralleli*, Genova, Le Mani, 1997, p. 59.

²⁵⁹ Tra gli altri attori noti, se pur con un ruolo secondario, Alida Valli interpreta la governante della giovane Caterina.

²⁶⁰ Dopo averli identificati per tutto il corso del film come responsabili e carnefici della tragedia, l'epilogo mostra come anch'essi non siano altro che due pedine di un mosaico più ampio, che rimane oscuro.

anonimi uomini “in bianco” (medici e militari), e dirottarlo verso un campo di quarantena in Polonia, attraversando il pericolante ponte Kasundruv²⁶¹, su una linea chiusa dal 1948.

Alla sceneggiatura collabora Robert Katz, adattando un suo romanzo, che ha la particolarità di essere diviso secondo una rigida scansione temporale: l'opera è organizzata in prologo, quattro capitoli ed epilogo – i primi due capitoli coprono la giornata di venerdì, rispettivamente dall'alba a mezzogiorno e da mezzogiorno a mezzanotte, mentre gli altri due quella di sabato, da mezzanotte all'alba e dall'alba a mezzogiorno, per un totale di meno di ventinove ore consecutive di narrazione²⁶².

Escluso l'*incipit* e le sequenze ambientate tra il laboratorio d'analisi e lo studio dove il colonnello prende le sue spietate, determinate e determinanti, decisioni, il treno, sorta di “prigione in movimento” dalla quale non c'è modo di evadere, è al centro della narrazione, ripreso spesso anche dall'esterno, tramite campi lunghi o *bird's eye views* (si pensi in particolare alla sequenza in cui un elicottero tenta invano di prelevare in movimento il terrorista moribondo). Mentre nelle sequenze interne la macchina da presa si sposta da un vagone all'altro e da una cabina all'altra, talvolta con carrellate a seguire i personaggi che si spostano anche velocemente lungo i corridoi – da rilevare la soggettiva (che ricorda quella della hostess di *Airport*) di uno degli uomini in tuta anticontagio che attraversa i vagoni, osservato dai terrorizzati passeggeri.

Verso la fine gli eventi precipitano: nonostante le speranze di guarigione crescano per tutti i contagiati della prima classe (il cane controllato in laboratorio così come i passeggeri malati si sentono

²⁶¹ Kasundruv, cioè Cassandra, figura della mitologia greca (vedi nota 6 di *Premesse teoriche e metodologiche*).

²⁶² I quattro capitoli sono inoltre divisi in paragrafi, ciascuno dei quali ha il titolo dell'orario in cui inizia, richiamando così una “narrazione in tempo reale”: è la medesima scelta compiuta nella serie televisiva statunitense *24* (8 stagioni, 192 episodi, 2001-2010) – ideata da Joel Surnow e Robert Cochran –, i cui singoli episodi sono appunto intitolati con gli orari di inizio e fine delle vicende. Per approfondimenti su *24* – serie tutt'altro che corale, essendo incentrata sul protagonista Jack Bauer, interpretato da Kiefer Sutherland – si rimanda a Francesca Negri, *L'“âge d'or” della fiction televisiva contemporanea: il caso “24”*, Fiesole (FI), Cadmo, 2009.

meglio), il treno non viene fermato, Navarro muore nel tentativo di raggiungere dall'esterno la locomotiva, Haley nel salvare la piccola Caterina, il vecchio ebreo Hermann, già ferito nel tentativo di “evadere”, per non tornare in Polonia e rivivere l'incubo dell'Olocausto, si sacrifica facendo esplodere la cucina e regalando così agli altri passeggeri la speranza di fermare in tempo il mezzo; speranze poi disilluse: la testa del treno crolla insieme al ponte, causando centinaia di vittime.

Come in *The Poseidon Adventure* guida le azioni il prete Scott, anche qui una figura più o meno centrale funge da collante alle varie storie: il medico Chamberlain è quasi onnipresente, curando i malati, mantenendo i contatti con Mackenzie, cercando una soluzione all'inevitabile, a scapito dell'approfondimento psicologico degli altri personaggi, che restano talvolta (più che nei due film precedenti) stereotipi, figure minori di un microcosmo comandato “dall'alto”, che non può atterrare né essere attraversato, ma solo cadere nel vuoto.

Una parentesi conclusiva si apre e chiude con *Murder on the Orient Express* (*Assassinio sull'Orient Express*, 1974) di Sidney Lumet, adattato da Paul Dehn dall'omonimo romanzo di Agatha Christie del 1934²⁶³. Parentesi poiché non si tratta di un film “catastrofico”, ma rientra nei ben definiti canoni del “giallo”. La vicenda è apparentemente semplice, in realtà estremamente macchinosa: nel 1935, sul treno Orient Express, partito da Istanbul e diretto a Calais, viene assassinato con dodici pugnalate Samuel Edward Ratchett, alias Casseti, gangster italoamericano mandante del rapimento e dell'omicidio, avvenuti cinque anni prima nei pressi di Long Island, a New York, della piccola Daisy Armstrong; crimine che ha portato alla distruzione l'intera famiglia (la madre depressa muore di parto nel dare

²⁶³ Già uscito a puntate l'anno precedente sul settimanale statunitense «The Saturday Evening Post». Si ricordi anche un altro omonimo film, per la televisione, del 2001, diretto da Carl Schenkel. Tra le sfumate differenze tra romanzo e film, la più evidente è la presentazione della vicenda di Daisy, che nell'opera della Christie è rivelata al lettore solo dopo l'omicidio compiuto da Casseti, mentre nel film il prologo ambientato nel 1930 e una serie di articoli di giornale anticipano il fatto, aiutando lo spettatore nel collegare tra loro i due crimi.

alla luce un figlio nato morto, la domestica Paulette, ingiustamente incriminata, si suicida, così come il padre – che nel romanzo muore di crepacuore). Il detective Hercule Poirot (unica interpretazione di Albert Finney nel ruolo del noto investigatore belga ideato dalla Christie) indaga (con l'ausilio del dottor Constantine, “intruso” da un altro vagone) e in breve giunge a due soluzioni dell'enigma: una prima, semplice e dichiaratamente falsa, che verrà probabilmente illustrata anche alla polizia di Brod, rendendo Poirot e Mr. Bianchi, dirigente della Compagnia, complici dell'omicidio; una seconda, articolata e naturalmente corretta, che coinvolge nell'assassinio tutti i passeggeri del vagone. Dalla petulante Hubbard (Lauren Bacall) alla religiosa Greta (Ingrid Bergman), dalla giovane contessa Andrenyi (Jacqueline Bisset) al colonnello Arbuthnot (Sean Connery), da Mary Debenham (Vanessa Redgrave) a Mr. Beddoes (John Gielgud), che legge l'inesistente *Love's Captive* di Arabella Richardson, tutti hanno (avuto) rapporti con la famiglia Armstrong, che non ha mai ottenuto giustizia.

Lumet dirige dodici personaggi, giurati in un caso di omicidio, già nel suo primo lungometraggio per il cinema: *Twelve Angry Men* (*La parola ai giurati*, 1957), tratto dall'omonimo teledramma del 1954 di Reginald Rose²⁶⁴, in cui l'azione, fatta eccezione per il prologo nell'aula di tribunale, si svolge interamente a porte chiuse, nella stanza dove si deve decidere sulla colpevolezza o meno di un ragazzo (ingiustamente accusato dell'omicidio del padre) e sulla sua eventuale conseguente condanna a morte. Scrive Ina Rae Hark, tracciando una linea tra i due film:

«the narrative occasion of *Murder on the Orient Express*, with its crime on a snowbound train, springs from a type of situation that has attracted Lumet throughout his career: it concerns a disparate group of people under pressure confined within a limited space from which they cannot escape. From the sequestered jurymen of his first film, *Twelve Angry Men* [...] characters have found themselves in a *mise en scène* that stresses enclosure. He frequently sets the action of other films, in which characters are not literally imprisoned, in windowless cubicles, jail cells, and courtrooms»²⁶⁵.

²⁶⁴ Si ricordi anche il remake omonimo del 1997 di William Friedkin e *12* (*id.*, 2007) di Nikita Mikhalkov.

²⁶⁵ Ina Rae Hark, *Twelve Angry People: Conflicting Revelatory Strategies in "Murder*

E *Murder on the Orient Express* «preserves Christie's concept that, as Col. Arbuthnot articulates it, “trial by twelve good men and true, is a sound system”, but as *Twelve Angry Men* early revealed, the director hardly conceives of juries as totally able to subordinate personal prejudices and rages to a dispassionate search for truth and justice»²⁶⁶.

Sia *Twelve Angry Men* sia *Murder on the Orient Express* presentano una coralità che ruota armonicamente sulla figura del “corifeo” Henry Fonda, giurato razionale e giudizioso, da un lato e Albert Finney dall'altro: entrambi aprono gli occhi allo spettatore e agli altri personaggi, tutti in effetti protagonisti – infatti «Lumet elicits superior performances by all the members of his cast, both individually and as an ensemble»²⁶⁷, scrive Frank Cunningham. Sottolinea in merito Gualtierio De Santi: «si veda la circostanza inusuale che lega insieme un gruppo di persone tra loro assai diverse [...] I personaggi che passano sullo schermo sono anche attori famosi. L'enunciato di Poirot – “che pacchia per la penna di un Balzac tutti quei personaggi, una contessa russa, un generale in servizio nell'India, etc.” – si traduce ipso facto nel cast internazionale (Finney, la Bergman, la Redgrave, la Bacall, la Bisset, la Roberts, Gielgud, Connery, Perlkins), o, per stare alla storia, in incontri alla *Stagecoach* o alla *Grand Hôtel*, gente che va gente che viene»²⁶⁸.

on the Orient Express”, «Literature/Film Quarterly», vol. 15, n. 1, 1987, p. 37 [«L'occasione narrativa di *Murder on the Orient Express*, con il suo crimine su un treno bloccato dalla neve, nasce da un tipo di situazione che ha attirato Lumet in tutta la sua carriera: si tratta di un gruppo eterogeneo di persone sotto pressione confinato entro uno spazio limitato da cui non possono fuggire. Dai giurati relegati del suo primo film, *Twelve Angry Men* [...] i personaggi si sono trovati in una “messa in scena”, che sottolinea un senso di chiusura. Il regista ambienta spesso l'azione di altri film, in cui i personaggi non sono letteralmente imprigionati, in scompartimenti senza finestre, celle di un carcere e aule di tribunale», traduzione mia].

²⁶⁶ Ivi, p. 39 [«conserva il concetto della Christie che, come dice il colonnello Arbuthnot, consiste nel “giudizio di dodici giurati, questa è la regola” (dialoghi ita), ma come *Twelve Angry Men* agli inizi ha svelato, il regista difficilmente concepisce gruppi di giurie totalmente in grado di subordinare i pregiudizi personali e infuria in una ricerca spassionata della verità e della giustizia», traduzione mia].

²⁶⁷ Frank R. Cunningham, *Sidney Lumet's Humanism: The Return to the Father in “Twelve Angry Men”*, «Literature/Film Quarterly», vol. 14, n. 2, 1986, p. 117 [«Lumet ottiene interpretazioni superiori da parte di tutti i membri del suo cast, sia individualmente sia come gruppo», traduzione mia].

²⁶⁸ Gualtierio De Santi, *Sidney Lumet*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, pp. 67, 69.

Quattordici sono i nomi evidenziati sia nei titoli di testa sia nel trailer cinematografico originale, con un cast *all star*, ormai costante nei lungometraggi del periodo in questione. Se i personaggi sono presentati frettolosamente quando all'inizio, uno alla volta, salgono sul treno (ognuno fornisce alla macchina da presa il suo ambiguo sguardo, a insinuare il dubbio che nessuno sia innocente o che comunque tutti nascondano qualcosa), l'interrogatorio che compie Poirot su richiesta di Bianchi permette di caratterizzare meglio i personaggi. Anche la sequenza finale è significativa per la messa in scena della coralità, poiché, mentre Poirot rivela il “complotto”, la macchina da presa si muove tra i personaggi, alternando piani medi e primi piani, fluidi movimenti di macchina e totali dell'ambiente in cui sono tutti riuniti, colpevoli e non, i coinvolti nella vicenda. Proprio a proposito dell'ultima sequenza, scrive sempre Cunningham:

«Perhaps the best cinematic sequence shows Finney's reconstruction of the murder, as the blue motif of the kidnapping is repeated. One by one, led by Bacall, the plotters enter the compartment to take their revenge, Gielgud accomplishing his part with a truly Shakespearean flourish, as we see Bacall's mysterious silhouette hovering by the doorway, rendering even their action in an ambience of fantastic lyricism and sophistication»²⁶⁹.

Lumet stesso afferma:

«The idea of having a cast full of stars was mine. This wasn't a thriller; it was a whodunnit and therefore old-fashioned. I was dealing in nostalgia, not only for the whodunnit but for the train films like *Shanghai Express* [Joseph von Sternberg, 1932] and *The Lady Vanishes* [Alfred Hitchcock, 1938]. Then there is the affectionate memory of trains themselves. I'm a train freak myself»²⁷⁰.

²⁶⁹ Frank R. Cunningham, *Sidney Lumet: Film and Literary Vision*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2001, pp. 254-55 [«Forse la migliore sequenza cinematografica mostra la ricostruzione da parte di Finney del delitto, quando il triste motivo del rapimento viene ripetuto. Uno per uno, guidati dalla Bacall, i personaggi entrano nel vano a compiere la loro vendetta, Gielgud mette in atto la sua parte con un gesto davvero shakespeariano, mentre si vede la sagoma misteriosa della Bacall sospesa contro la porta, persino interpretando la loro scena in un'atmosfera ricca di fantastico lirismo e raffinatezza», traduzione mia].

²⁷⁰ Cit. in Joanna E. Rapf (a cura di), *Sidney Lumet: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2006, pp. 54-55 [«L'idea di avere un cast pieno di stelle del cinema era mia. Questo non era un thriller, era un giallo in cui l'identità del colpevole è scoperta solo alla fine, e quindi fuori moda. Mi occupavo di nostalgia, non solo per il giallo, ma per film ambientati su un treno come *Shanghai Express* e

Se *The Cassandra Crossing* si svolge soprattutto lungo i corridoi, in velocità, passando rapidamente da un vagone all'altro e prediligendo le sequenze d'azione, il film di Lumet si concentra esclusivamente nel vagone del delitto, con movimenti di macchina più lenti e primi piani psicologici. Il treno è non solo «la scena ideale del delitto, ma la *conditio sine qua non* quello stesso delitto non potrebbe essere consumato»²⁷¹. Prima in movimento, poi bloccato in Jugoslavia per la neve – che si scioglie solo alla fine, insieme all'intreccio e alla tensione –, esso diviene lo «scrigno del segreto di quei congiurati mossi da un nobile sentimento di giustizia»²⁷², incornicia le vicende, le circoscrive in precise unità di tempo e luogo, spazi infranti solo nelle rievocazioni conclusive del delitto della piccola Daisy, alla quale, in un modo o nell'altro, tutti i dodici “uomini arrabbiati” – passeggeri, giurati del processo, giudici della sentenza ed esecutori della condanna a morte del colpevole e impunito Casseti – sono (sempre stati e sempre saranno) legati.

Tornando alla scrittrice, e chiudendo il cerchio con le parole di Remo Ceserani:

«l'ambientazione ferroviaria nei testi della Christie è di solito e semplicemente un comodissimo ambiente chiuso, nel quale si svolgono gli avvenimenti misteriosi e si incontrano i personaggi implicati. A questo si aggiunge, spesso, una connotazione, piuttosto esteriore, di viaggio di piacere verso luoghi esotici [...] senza un vero sfruttamento funzionale del treno e delle sue caratteristiche meccaniche, del suo movimento, delle sue particolari prospettive. [...] C'è, nella Christie, una forte tendenza a creare ambienti chiusi e isolati e atmosfere claustrofobiche [...] quel che importa alla Christie non è tanto che il lettore consumi energie a evocare atmosfere e immedesimarsi in ambienti, ma che sappia cogliere la geometria dei rapporti fra i personaggi»²⁷³.

The Lady Vanishes. Inoltre c'è il caro ricordo dei treni stessi. Io stesso sono un “malato di treni”», traduzione mia].

²⁷¹ Davide Falcioni, *Train de mort. Delitti efferati e patti di sangue*, in Cristina Bragaglia – Davide Falcioni (a cura di), *In viaggio*, «Film/Letterature», Bologna, Gedit, 2004, p. 49.

²⁷² Roberto Scanarotti, *Treno e cinema*, cit., p. 93.

²⁷³ Remo Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 249-50.

2.4. Spazi “forzati” e altri (non-)luoghi

Nell'ultima sezione del primo capitolo, si intende analizzare quei film corali ambientati in spazi più o meno circoscritti, finora rimasti esclusi, a volte “forzati” per i personaggi che li devono abitare: per esempio la scuola, talora vissuta dagli studenti come costrizione, talora ambiente prediletto da ragazzi disadattati nel “mondo esterno”; l'ospedale, claustrofobico e angosciante per i pazienti che non possono uscirne; l'isola, dalla quale spesso non si riesce a “evadere” per tornare nella “realtà”; il carcere, vero e proprio luogo abitativo per i prigionieri che vi sono detenuti.

Quattro film corali, al cui centro si pone l'universo scolastico, sono rappresentativi di tre diverse generazioni a confronto.

In *Terza liceo* (1954), quarto lungometraggio di Luciano Emmer²⁷⁴, il regista descrive le (dis)avventure sentimentali degli studenti di una classe all'ultimo anno di un liceo classico di Roma. La volontà di mettere in scena un film corale è evidente già con la prima inquadratura, durante il passaggio dei titoli di testa, in cui la macchina da presa ritrae una foto di classe (che viene in realtà scattata verso la fine del film e dell'anno scolastico), poi una didascalia introduce “il primo giorno di scuola” – e solo un'altra apre l'epilogo del “giorno degli esami”.

Con l'appello in classe si introducono, con una serie di piani medi, i singoli protagonisti: Lucia, bella e ricca ragazza; Andrea Venturi, il più bravo della classe, figlio di un ferroviere e dunque di umili origini; Giulia, orfana di madre, e la sua migliore amica e compagna di banco Maria; Giovanna, graziosa e pettegola, che si fa corteggiare sia da Piero sia da Franco; Bruno Sacchi²⁷⁵ e Camilla, coppia di novelli e moderni

²⁷⁴ Del regista si è già scritto a proposito di *Parigi è sempre Parigi* e si tratta nel capitolo successivo *Domenica d'agosto* (1950). Tra gli sceneggiatori di *Terza liceo* vi sono, oltre al regista, anche Sergio Amidei e Vasco Pratolini.

²⁷⁵ L'evidente omonimia con il personaggio entrato nell'immaginario collettivo italiano, l'ambientazione scolastica e il fatto che la sezione della classe in questione sia

Romeo e Giulietta, contrastati nel reciproco amore dalle rispettive famiglie, che solo alla fine si rassegnano alla volontà dei figli; Teresa, nuova alunna con problemi economici, appena giunta dalla Puglia. Inoltre acquistano via via sempre maggiore spazio nella storia i personaggi di Carlo – studente universitario e giovane collaboratore nello studio dell'architetto padre di Maria, con la quale è fidanzato prima di innamorarsi di Giulia – e del giovane professore di storia e filosofia Valenti, (quasi) sempre dalla parte degli studenti.

Nel corso del film vengono presentati anche altri insegnanti, le cui lezioni sono inserite nell'intreccio in modo funzionale: l'anziano professore di storia (a metà anno sostituito appunto da Valenti) interroga su Cavour e Garibaldi, provocando “reazioni politiche” e facendo così intuire le diverse posizioni ideologiche degli studenti; lo svanito docente di storia dell'arte proietta una serie di diapositive, tra cui il quattrocentesco *Nascita di Venere* di Botticelli, sequenza montata subito dopo la “fuga al mare” degli innamorati Franco e Giovanna (il nudo della Venere è dunque in relazione alla “tensione amorosa” dei ragazzi); quello di religione parla della “sacra istituzione del matrimonio” (e le famiglie, talora dissolte, talora autoritarie, sono al centro della vita dei giovani fuori dalla scuola).

Scrive Guglielmo Moneti:

«si chiude il ciclo dei film costruiti – secondo la caratteristica di Amidei – a episodi intrecciati, con una organizzazione strutturale che riflette il rapporto narrativo fra l'individualità dei protagonisti e la dimensione collettiva nella quale gli stessi personaggi sono inseriti [...] In questo caso è la scuola a proporsi come ambiente comune, pubblico, sul quale si proiettano le piccole grandi gesta di un privato, essenzialmente ridotto, come spesso accade in Emmer, alla sola dimensione sentimentale [...] È evidente che questo affresco generazionale si appoggia ad argomenti diversi, per poter sviluppare il motivo centrale della gioventù su una pluralità di piani: la sfera dei sentimenti, il conflitto di classe, il rapporto col mondo degli adulti»²⁷⁶.

La scuola non è certo l'unica ambientazione del film: viene lasciato ampio spazio anche alla vita in famiglia (dalle diverse case e

proprio la “C” sono riprese (non casualmente) dalla serie televisiva italiana, a tutti gli effetti corale, *I ragazzi della 3^a C* (3 stagioni, 33 episodi, 1987-89) di Claudio Risi.

²⁷⁶ Guglielmo Moneti, *Luciano Emmer*, cit., p. 51.

dal loro arredamento si coglie la differente estrazione sociale dei ragazzi) e alle uscite di gruppo (la partita di basket femminile, la gita scolastica, le passeggiate sulla spiaggia), ma la vita dei giovani, con i loro amori che fioriscono e appassiscono, le paure, le certezze e le insicurezze, le speranze e le disillusioni, ruota comunque intorno all'universo scolastico: tolte le “divagazioni”, tutto inizia e finisce tra le mura, lungo i corridoi e nelle aule, della scuola²⁷⁷. Si pensi per esempio – a proposito del valore e degli ideali che li contraddistinguono e che essi cercano di esprimere proprio a scuola, dove, uniti, sanno di poter creare qualcosa di utile e importante – all'impegno che i giovani, maschi o femmine, profondono nella redazione del “giornalino della scuola”, dai toni – lo descrive il reazionario e preoccupato preside, lo difende invece solo il giovane professor Valenti – polemici, aggressivi, faziosi.

Il finale lascia sospese alcune questioni (i risultati conclusivi degli esami, alcuni personaggi di secondo piano), mentre ne chiude altre, in particolare il rapporto tra Lucia e Andrea, sin dall'inizio osteggiato dalle famiglie, soprattutto da quella ricca della ragazza, che è infine bocciata agli esami e parte per la Svizzera, senza nemmeno salutare il giovane, sul quale indugia la macchina da presa, mentre si allontana in campo lungo con Teresa, di umile estrazione sociale come lui, e appare la scritta “fine”.

Con un'ellissi di quasi tre decadi, dagli anni Cinquanta di Emmer si può giungere a *Fame* (*Saranno famosi*, 1980), primo lungometraggio dell'inglese Alan Parker diretto negli Stati Uniti, a New York City, dove ha sede la High School of Performing Arts, istituto che fa da sfondo in particolare alle vicende di otto studenti e quattro insegnanti: tra i primi, la timida attrice Doris Finsecker, l'attore comico Ralph Garcy (o, in portoricano, Raúl García), l'artista più completa di tutti Coco Hernandez, il ballerino “di strada” Leroy Johnson, il musicista italo-

²⁷⁷ Ricorda Emmer: «i ragazzi avevano una naturale idiosincrasia per la scuola, sopportavano a malapena i genitori, pensavano a innamorarsi, ma soprattutto non si dedicavano minimamente a edificanti esercizi spirituali», cit. in Irene Sollazzo, *Le donne dello schermo di Luciano Emmer*, Trento, Alcione, 2001, p. 28.

americano Bruno Martelli, l'attore omosessuale Montgomery MacNeil, la distratta ballerina Lisa Monroe; tra i docenti, quella di danza Miss Berg, di recitazione Mr. Farrell, di lingua e letteratura inglese Mrs. Sherwood, di musica Mr. Shorofsky. Ma da ricordare sono anche i personaggi dell'apprensiva madre di Doris e del padre di Bruno: entrambi desiderano il massimo successo per i propri figli, senza però che essi perdano la naturalezza e la spontaneità che li ha sempre contraddistinti.

La scuola non è l'unico luogo del film: così come nel lungometraggio di Emmer, numerose sono anche le sequenze girate fuori dalle mura scolastiche, per le strade (si pensi alla nota sequenza in cui tutti ballano e cantano sulla 46th Street o alla New York notturna dei locali e della metropolitana) e nelle abitazioni private, funzionali proprio per indagare, da più punti di vista e in vari momenti della giornata e della vita, le spiccate personalità degli studenti²⁷⁸. François Ramasse sottolinea che Parker s'interessa «non plus à des personnages déjà entrés dans leur carrière mais à des apprentis artistes assoiffés d'autre chose que ce que réserve l'éducation traditionnelle, de gloire et non de médiocre uniformité»²⁷⁹.

Si rientra comunque nell'ambito del “backstage film”, secondo Francesca Rosso, che definisce *Fame* un «film corale e multirazziale»²⁸⁰, inserendo nel medesimo filone anche il successivo *A Chorus Line* (*Chorus Line*, 1985) di Richard Attenborough²⁸¹. Il film di Parker – definito dallo stesso regista «un musical convenzionale con pause e musica, e la musica nel film faceva venire fuori una sorta di realismo in una scuola d'arte»²⁸² – è diviso in cinque capitoli, relativi ai

²⁷⁸ Cfr. Ed Wittstein, *Rediscovering Manhattan with a “Method” Art Director*, «American Cinematographer», n. 1, gennaio 1981, pp. 32-35, 70-71.

²⁷⁹ François Ramasse, *Fame*, «Positif», n. 236, novembre 1980, p. 74 [«non ai personaggi già entrati nella loro carriera, ma agli artisti principianti, assetati di qualcosa di diverso da ciò che è relativo alla formazione scolastica tradizionale, di fama e non di mediocre uniformità», traduzione mia].

²⁸⁰ Francesca Rosso, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, Torino, UTET, 2008, p. 196. Per questioni relative al “genere musical”, si rimanda a Rick Altman, *The American Film Musical*, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 1989.

²⁸¹ In *Fame* viene citato l'omonimo spettacolo teatrale.

²⁸² Alan Parker, *Note e appunti dal cinema di Alan Parker*, cura e traduzione di Daniele Sesti, in Giacomo Martini – Luca Elmi – Francesca Fili – Giulia Marcacci –

provini e ai quattro anni di scuola: «The Auditions»²⁸³, «Freshman Year», «Sophomore Year», «Junior Year» e «Senior Year».

Se la prima parte funge da vera e propria carrellata introduttiva su quelli che sono i personaggi principali del musical, è con il secondo capitolo che la personalità degli studenti inizia a emergere, così come affiora la volontà del regista di concedere tanto spazio allo “spettacolo”, dunque ai brani cantati e danzati, quanto all'interiorità dei ragazzi. Al Auster scrive che il regista «constantly opts for exploitation rather than insight»²⁸⁴: è più corretto affermare che il regista bilancia due tipi di performance, quella esteriore e quella interiore, pubblico e privato, vita scolastica e vita familiare, e i sentimenti si esternano tanto in uno spettacolo danzato e cantato per la strada, quanto in una lacrima versata nella solitudine di casa propria. Si pensi – a proposito della volontà del regista di non trascurare nessuno dei due aspetti – alla “pausa pranzo” durante la quale tutti iniziano a suonare il proprio strumento, a ballare e a cantare: la macchina da presa, dopo alcuni minuti, abbandona la sala per seguire Doris, la quale, frastornata da tanta confusione, preferisce la compagnia del timido e problematico – come lei, d'altra parte – Montgomery, figlio di una più o meno famosa attrice, ma che non per questo ha un futuro garantito nel mondo dello spettacolo. Sempre nel corso del primo anno viene ben delineato anche il carattere di Leroy, ragazzo nero e quasi analfabeta, che arriva da un quartiere malfamato della periferia di New York (si pensi al provino, quando si presenta solo come “spalla” della sorella, per venir poi scelto al posto suo, e alla sua giacca piena di coltelli): è proprio l'insegnante d'inglese – che gli consiglia *Othello* di Shakespeare, in quanto “black literature” – a convincerlo dell'importanza della lingua e del valore della letteratura.

Michela Marcacci (a cura di), *Il cinema di Alan Parker*, «CinemaLibero», Porretta Terme (Bologna), I Quaderni del Battello Ebbro, 2006, p. 31.

²⁸³ Una delle aspiranti attrici recita una scena dal già citato *The Towering Inferno*. Viene inoltre costantemente omaggiato nel corso del film *The Rocky Horror Picture Show* (*id.*, 1975) di Jim Sharman – vissuto dagli studenti come un vero e proprio “rituale” a cui prendere parte.

²⁸⁴ Al Auster, *Fame*, «Cineaste», n. 4, 1980, p. 35 [«opta costantemente per lo sfruttamento (fisico) piuttosto che per l'introspezione», traduzione mia].

È nel corso del secondo anno che viene maggiormente approfondita la personalità di Ralph, ragazzo estroverso del South Bronx, comico talvolta “dal cattivo gusto”, arrogante ma con un debole per Doris, la quale, proprio grazie alla loro relazione, diviene sempre più sicura di sé. Viene inoltre introdotto un nuovo personaggio: la bionda, graziosa e ricca ballerina Hilary van Doren, che ha una relazione con Leroy – e alla fine del film viene inquadrata mentre piange tra sé, incinta (forse proprio di Leroy) e in procinto di abortire, per non compromettere la propria promettente carriera nel San Francisco Ballet.

Tra la fine del terzo e il quarto anno i sogni dei ragazzi iniziano a scontrarsi con la dura e spietata realtà, incarnata in particolare da due personaggi secondari: l'ex studente Michael, uscito dalla scuola con tanti obiettivi e speranze, riconosciuto da Doris mentre serve ai tavoli di un bar, dopo essere tornato – rigettato – da una Hollywood «di ghiaccio» («slow», “lenta”, in originale); e François Lafete, regista amatoriale che aggira Coco in una tavola calda, promettendole un ruolo in un film francese, ma che si rivela poi, durante un provino privato, un maniaco a cui piace filmare ragazzine che si spogliano²⁸⁵.

L'ultimo anno si conclude con il saggio/spettacolo degli studenti, in procinto di lasciare la scuola: ispirandosi nel testo alla poesia *I Sing the Body Electric* di Walt Whitman – contenuta in *Children of Adam* e poi racchiusa in *Leaves of Grass*, antologia del 1855 – Parker riunisce tutti i personaggi, studenti sul palco, docenti e genitori tra il pubblico, e li inquadra uno per uno, felici, prima di lasciarli al loro incerto e sicuramente meno sereno futuro e di congedarsi dallo spettatore.

Dal film di Parker deriva anche la serie televisiva omonima – ideata da Christopher Gore, anche sceneggiatore del film di Parker –, in cui la coralità si manifesta ancor più evidentemente, proprio in forza della lunga durata del prodotto, composto da sei stagioni, andate in onda sulla rete NBC tra il 1982 e il 1987, con centotrentasei episodi in

²⁸⁵ Nei brevi dialoghi tra François e Coco, vengono citati Jean-Luc Godard e Michelangelo Antonioni – modelli di un cinema “d'autore” – e Greta Garbo e Marilyn Monroe – punte di riferimento per tutte le attrici che vogliono avere successo.

totale. La serie mantiene solo cinque attori dell'originale film: Gene Anthony Ray nel ruolo di Leroy Johnson, Lee Curreri in quello di Bruno Martelli, Albert Hague in quello del professore di musica Benjamin Shorofsky, Irene Cara in quello di Coco e Debbie Allen in quello dell'insegnante di danza Lydia Grant (nel film di Parker poco più che una comparsa, nella serie personaggio a tutto tondo)²⁸⁶. Venticinque sono in totale i personaggi principali, che entrano ed escono dalle mura scolastiche, nel corso dell'intera serie televisiva *Fame* (*Saranno famosi*, 6 stagioni, 136 episodi, 1982-87).

Nel nuovo millennio è Robert Altman a dirigere all'interno di un istituto, una scuola di danza classica, *The Company* (*id.*, 2003), sceneggiato da Barbara Turner, da un soggetto di Neve Campbell e della stessa Turner. Il regista definisce il film «another investigation into the world that we're living [...] a new adventure»²⁸⁷; e ancora: «I've never done a film like this before. *Nashville* will be the closest thing. All the singers were actually actors. In this, the dancers are the actors»²⁸⁸.

Su un palcoscenico la macchina da presa apre (accompagnata dalla voce fuori campo del presentatore) e chiude il film: tra queste due inquadrature, sono riprese le prove e gli spettacoli del Joffrey Ballet di Chicago, vero protagonista del lungometraggio di Altman. Infatti, se su tutti i ballerini spiccano le figure di Ry o Ryan (Neve Campbell) e di Mr. A. (Malcolm McDowell), alias Alberto Antonelli (alias Altman stesso?), direttore della Scuola, difficilmente essi si possono definire protagonisti di un film che *non* scava a fondo nelle personalità e nelle vite private di ballerini e insegnanti: l'autore ritrae le prove, gli errori,

²⁸⁶ Lydia Grant (autrice anche delle coreografie, che nel lungometraggio di Parker sono invece di Louis Falco) è tra l'altro uno degli unici cinque personaggi presenti in tutte e sei le stagioni, insieme a Leroy, Shorofsky, Danny Amatullo (interpretato da Carlo Imperato) e l'anziana Gertrude Berg (Ann Nelson), segretaria tuttofare della scuola. Si ricordi infine il meno riuscito remake *Fame* (*Fame – Saranno famosi*, 2009) di Kevin Tancharoen.

²⁸⁷ Robert Altman, intervista di M. Letizia Maiavacca, contenuta nell'edizione dvd UniVideo [«un'altra indagine sul mondo in cui viviamo [...] una nuova avventura», sub ita].

²⁸⁸ Robert Altman, *Dietro le quinte. Speciale*, extra contenuto nell'edizione dvd UniVideo [«Non avevo mai fatto un film così. Dei miei film, *Nashville* è il più simile. Tutti i cantanti erano attori in realtà. In questo, i ballerini sono gli attori», sub ita].

le difficoltà e soprattutto gli spettacoli (diciassette in totale), senza quasi mai approfondire gli aspetti personali, i momenti privati dei ragazzi. Basti pensare ai pochi secondi dedicati, per esempio, alla sequenza dell'addio al nubilato e del matrimonio di una delle ballerine e a quella del bowling dove di sera si trovano a giocare: sono momenti appena sfiorati dalla macchina da presa, che fotografa distratta, per poi tornare tra le mura della scuola, a dirigere il corpo di ballo. Alla vita privata di Ry non è dunque dedicato molto più spazio di quanto non sia concesso per esempio a Deborah, la ballerina quarantatreenne con tutti i frustranti problemi relativi all'età, a Justin, principiante che fatica a tenere il ritmo e succube del padre, a Josh, cuoco e nuovo fidanzato di Ry – unico “non ballerino” del film.

Sui personaggi al centro delle vicende – appurato che, mancando l'approfondimento psicologico, si può identificare un unico personaggio protagonista nell'intero corpo di ballo – sintetizza Fabrizio Tassi: «c'è innanzitutto la solita giostra di personaggi – come si dice – alla Altman, ma portata a una rarefazione estrema, visto che alcuni di loro sono solo dei luoghi comuni, altri sono appena abbozzati con due colpi d'acquarello e quasi tutti sembrano immobili, fissati in una forma, in una tonalità, che al massimo si arricchisce di qualche sfumatura»²⁸⁹. Forse non è neppure la Scuola il luogo principale, bensì il “palco”, qualunque palcoscenico, sia quello delle prove sia quello, interno o esterno, di uno dei tanti spettacoli messi in scena, comunque esso è sempre metafora dello *Spettacolo* in senso astratto, a sua volta metafora della vita.

Alcune osservazioni di Andrea Bellavita forniscono inoltre diversi spunti di riflessione:

«Il *sistema*, il microuniverso organizzato, è il soggetto prediletto di Altman: Nashville (*Nashville*), Los Angeles (*America oggi*), un ospedale militare di campo (*M.A.S.H.*), la moda (*Prêt-à-porter*), la ricca borghesia americana (*Il dottor T. e le donne*), la nobiltà inglese di inizio '900 (*Gosford Park*), Hollywood (*I protagonisti*). Luoghi, tempi, non-luoghi, gruppi sociali: dove si colloca in questo album di colture umane in vitro il *Jeoffrey Ballet of Chicago*? Lateralmente, perché forse per la prima volta l'oggetto della storia

²⁸⁹ Fabrizio Tassi, *La danza, che cinema!*, «Cineforum», n. 434, maggio 2004, p. 39.

ha costretto il dispositivo a cambiare il proprio sguardo [...] Della compagnia Altman non tralascia nulla: l'aspetto economico e produttivo (non siamo a Broadway, *Chorus Line*, e nemmeno nella scuola di *Fame* [...]), quello di relazione [...], quello lavorativo [...] Sembra di poter riconoscere un movimento preciso al quale Altman si affida: mostrare l'incredibile ricchezza narrativa che ha per le mani (*The Company* potrebbe essere qualsiasi altro suo film, ricco di coralità e di babelica densità), e poi nasconderla»²⁹⁰.

Altman predilige dunque, con taglio documentaristico, gli aspetti tecnici (le prove e le organizzazioni) e quotidiani (i problemi di budget e le difficoltà nel cercare di accontentare tutti) all'interno della scuola, senza rinunciare a un tocco personale: il temporale notturno, con vento, lampi e tuoni, che coglie di sorpresa l'esibizione di Ry e Domingo, rendendola però ancora più magica – «so theatrical», commenta Mr. A. dopo lo spettacolo, «una vera magia teatrale», nella versione italiana²⁹¹; ancora una nota altmaniana: Antonelli che, ricordando un impegno per cui è in ritardo, se ne va dalla scena, lascia un dialogo a metà, sospeso e senza seguito, abbandonando gli interlocutori, la macchina da presa e lo spettatore, tutti spiazzati dal suo comportamento.

Analizzati *Fame* e *The Company*, due film diversamente corali, simili per ambientazione, opposti dal punto di vista dell'approfondimento psicologico dei personaggi, rimane il problema di come collocare un'opera come *A Chorus Line* di Attenborough, tratto dal musical di Broadway del 1975. Ebbene a metà strada, come effettivamente si situa cronologicamente.

Sicuramente l'opera del regista britannico è più corale del film di Altman, se si pensa alla coralità come elemento strettamente correlato all'indagine psicologica dei personaggi: infatti, nonostante al centro del film vi sia una prova d'ammissione da superare, attraverso questo esame – dopo una già dura selezione, sedici ballerini (otto maschi e otto femmine) devono sostenere un'altra prova, per ottenere uno degli otto posti a disposizione ed entrare nella cosiddetta “linea del coro”, sulla

²⁹⁰ Andrea Bellavita, *The Company*, «SegnoCinema», n. 127, maggio-giugno 2004, pp. 63-64.

²⁹¹ Non ci si trova comunque di fronte a una delle tipiche *tempeste* (centrifughe o centripete) di Altman – sulle quali si torna nel capitolo successivo.

quale si dispone la prima fila di un musical – Attenborough (facilmente identificabile nel regista e demiurgo dello spettacolo, Zach, interpretato da Michael Douglas, affiancato dall'assistente Larry) dirige un vero e proprio psicodramma – «une sorte de thérapie de groupe»²⁹², scrive Vincent Ostria. Ciascuno dei ragazzi infatti si confessa pubblicamente, creando, tassello dopo tassello, un mosaico musicale che racconta e descrive i personaggi – pur senza l'accompagnamento di un classico intreccio – molto più approfonditamente, se pur in modo talvolta didascalico e stereotipato, rispetto agli altri lungometraggi “scolastici”. Un giro di superficiali presentazioni (solo nome vero e nome d'arte, età e provenienza, con lo sguardo verso la macchina da presa) è seguito da un vero e proprio interrogatorio, una sorta d'intervista psicanalitica, messa in scena da Zach, che invita gli aspiranti professionisti a “essere se stessi”, senza fingere, senza recitare. Si scoprono così, canzone dopo canzone, sempre più segreti sui personaggi, tra i quali vi è l'orientale Connie Wong, l'ebreo dall'accento inusuale Greg, l'omosessuale portoricano Paul con nome d'arte italiano (San Marco), che si infortuna durante l'audizione, la trentenne (dunque non più giovane per il mondo della danza) Sheila, la timida ma talentuosa diciannovenne Bebe Benson, il nero Richie, l'italo-americano Alan DeLuca, insieme alla giovane e timida moglie Kristine, la sciocca Valerie, la latina Diana Morales, etc: ognuno canta il suo dramma, il suo passato, i difficili rapporti familiari, la propria sessualità²⁹³, «tutti sono protagonisti, tutti assurgono al ruolo di attore primario, e nel contempo nessuno emerge come possibile *star* dello *show* da farsi (al contrario, una prima ballerina rientra inusitatamente nei ranghi del *chorus*); poi, il film non tratta dei rapporti fra gli individui e lo spettacolo, ma sviscera i singoli caratteri»²⁹⁴, scrive Franco La Polla. E leitmotiv proposto in apertura e in chiusura è una carrellata orizzontale sui volti dei ballerini, quando si

²⁹² Vincent Ostria, *A Chorus Line*, «Cahiers du cinéma», n. 379, gennaio 1986, p. 57 [«una sorta di terapia di gruppo», traduzione mia]. Archetipo del musical basato sulla preparazione di uno spettacolo è *42nd Street* (*Quarantaduesima strada*, 1933) di Lloyd Bacon.

²⁹³ Le problematiche relative a sesso e omosessualità sono nel film meno esplicite rispetto al musical originale.

²⁹⁴ Franco La Polla, *Chorus Line*, «Cineforum», n. 251, gennaio-febbraio 1986, p. 75.

presentano all'inizio e quando ascoltano i risultati della selezione alla fine.

Certo qui non ci si trova all'interno di una vera e propria scuola, come in *Terza liceo*, in *Fame* e in *The Company*, bensì sul palcoscenico di un teatro di Broadway; un palco sul quale si sale subito dopo la panoramica iniziale sui tetti di New York – «quei grattacieli di New York, all'inizio, in contrappunto alle performances dei corpi, assolvono una loro funzione, più che decorativa, plastica e formale»²⁹⁵, scrive Giuseppe Turrone – e dal quale si scende solo nei flashback di Cassie, un tempo ballerina professionista (ora senza lavoro e disperata) ed ex fidanzata di Zach, che la accetta se pur in ritardo nel gruppo, umiliandola davanti a tutti durante le prove, salvo poi alla fine accettarla per lo spettacolo; spettacolo di cui il regista concede una sequenza nell'epilogo cinematografico, dove i personaggi – anche grazie a un “gioco di specchi” – si moltiplicano davanti alla macchina da presa, creando un gruppo in cui l'individuo finisce con lo smarrire la propria identità, perché – come afferma Alain Masson – «une ligne de chœur se résout en lignes de cœur [...] Les danses collectives de la ligne de chœur [...] affirment la suprématie du groupe sur les personnes»²⁹⁶.

Infine, merita un cenno il lungometraggio di Daniele Luchetti *La scuola* (1995)²⁹⁷, ispirato a tre opere di Domenico Starnone: *Ex cathedra*, *Fuori registro* e *Sottobanco. Comitato di svalutazione*, rispettivamente del 1987, del 1991 e del 1992. Il film narra l'ultimo giorno di scuola di una classe quarta di un istituto tecnico, alla periferia di Roma, dalle ultime interrogazioni del mattino fino alla fine dello scrutinio pomeridiano dei professori, mentre il racconto rispetta unità di tempo, luogo e azione, fatta eccezione per alcuni flashback digressivi,

²⁹⁵ Giuseppe Turrone, *Le studiate illusioni del musical*, «FilmCritica», n. 363, marzo-aprile 1986, p. 186.

²⁹⁶ Alain Masson, “Chorus Line”. *Ligne de chœur*, «Positif», n. 299, gennaio 1986, p. 70 [«una linea del coro si risolve in linee di cuore [...] I balli del gruppo della linea del coro [...] affermano la supremazia del gruppo sui singoli», traduzione mia].

²⁹⁷ Nel seguito *Auguri professore* (1997) di Riccardo Milani la coralità è ancor meno evidente.

che talvolta interrompono il corso degli eventi.

Il regista presenta il punto di vista dei docenti, mentre i discenti restano perlopiù sullo sfondo (Coffaro, lo studente problematico, l'inquietante Cardini, che sa solo imitare una mosca, lo “studente modello” Astariti, etc.), analizzati attraverso lo sguardo – e le valutazioni – degli insegnanti. Un protagonista c'è, ed è l'idealista professore di italiano e storia Vivaldi, interpretato da Silvio Orlando, dai metodi aperti e “progressisti”, difficilmente applicabili in un ambiente rigido e ancorato a metodologie e strumenti desueti, come quello scolastico in Italia. L'evidente prevalenza conferita al personaggio di Vivaldi emerge costantemente (si pensi in particolare alla sua “storia d'amore”, inconsapevolmente corrisposta, con la professoressa Maiello, interpretata da Anna Galiena), ma nella lunga sequenza degli scrutini la coralità si manifesta palesemente: emergono le spiccate e diverse personalità di tutti i singoli insegnanti – e significativa è la circolare carrellata iniziale, se pur interrotta a metà, di presentazione –, dal burbero vicepresidente alla solare professoressa di fisica e matematica, dalla docente d'inglese paranoica allo strampalato Mortillaro, professore di francese, all'anziana (e assente ingiustificata) collega Serino, prossima alla pensione, etc. Spesso inquadrati dall'alto, con un totale della palestra dove discutono (il tetto dell'“aula insegnanti” è crollato), i personaggi sono a turno interpellati dal preside, “regista” della riunione, ed esprimono il proprio parere sia sugli studenti, problematici e non, sia sulla situazione generale del mondo al quale sono “condannati”, compiendo così una satira e una critica del sistema scolastico italiano («La scuola italiana funziona solo con chi non ne ha bisogno», afferma Vivaldi). L'esempio è particolarmente pregnante, dunque, sia nel merito della coralità sia in quello degli “spazi forzati”, poiché la scuola è doppiamente “spazio forzato”: non solo per gli studenti, ma anche, e soprattutto, per i docenti, condannati a trascorrervi l'intera vita lavorativa («Mi hanno fatto prigioniero a sei anni [...] e non mi hanno rilasciato più», sussurra il professore di francese; «I nostri ragazzi non invecchiano mai [...] noi

invecchiamo al posto loro», si congeda la Serino).

L'ospedale è un'altra ambientazione ideale per la messa in scena della coralità, con i suoi lunghi corridoi – e il piano-sequenza è certamente l'inquadratura più efficace per attraversarli – in cui s'intrecciano le vite di medici, infermieri e pazienti. Sicuramente i prodotti televisivi riescono nell'intento meglio di quelli cinematografici: si pensi, su tutte, alle corali *E.R. (E.R. – Medici in prima linea*, 15 stagioni, 331 episodi, 1994-2009) e *Grey's Anatomy* (*id.*, 7 stagioni, 150- episodi, 2005- in corso), ideate rispettivamente da Michael Crichton e Shonda Rhimes. E sono infatti inizialmente destinate alla televisione danese le due opere di Lars von Trier *Riget* (*The Kingdom – Il Regno*, 1994), scritto insieme a Niels Vørsel e Tómas Gislason, e *Riget II* (*The Kingdom 2*, 1997), codiretto con Morten Arnfred e seguito della prima²⁹⁸: «a remarkable hybrid form – a made-for-television cinematic epic which had both televisual and cinematic qualities»²⁹⁹.

Prima della sigla d'apertura, che presenta i quindici personaggi principali (diciassette in *Riget II*), recita il prologo:

«L'ospedale “Il Regno” è stato costruito su un'antica palude dove un tempo si sbiancavano i tessuti. Qui i candeggiatori ammorbidivano le loro grandi pezze di stoffa. E il vapore che esalava avvolgeva la zona in una nebbia perenne. Su questo terreno è sorto l'ospedale. I candeggiatori sono stati sostituiti da medici, ricercatori, dai migliori cervelli del Paese e dalla tecnologia più avanzata. Per coronare l'impresa, l'ospedale è stato chiamato “Il Regno”. Ora la vita sarebbe stata analizzata e la scienza avrebbe disperso per sempre ignoranza e superstizione. Forse hanno peccato di arroganza e hanno troppo ostinatamente negato la dimensione spirituale, perché è come se il freddo e l'umidità fossero tornati. Piccoli segni di degrado cominciano ad apparire nel solido e moderno edificio. Nessuno lo sa ancora, ma il portale verso il Regno si sta aprendo di nuovo»³⁰⁰.

²⁹⁸ È inizialmente prevista anche una terza parte [*Riget III*], mai realizzata – il finale di *Riget II* rimane infatti aperto, così come il consueto saluto conclusivo del regista non è un definitivo congedo. A entrambi i film si ispira liberamente *Kingdom Hospital*, miniserie statunitense, creata da Stephen King, i cui tredici episodi sono andati in onda nel 2004.

²⁹⁹ Caroline Bainbridge, *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*, London, Wallflower, 2007, p. 63 [«una forma ibrida notevole – un'epica cinematografica creata per la televisione che aveva sia le qualità televisive sia quelle cinematografiche», traduzione mia].

³⁰⁰ Sub ita all'edizione dvd Lucky Red.

Il Regno del titolo è dunque un ospedale, dove il pianto di una bambina – Mary, avvelenata all'inizio del Novecento dal padre naturale all'età di sette anni – proveniente da un ascensore turba gli “ospiti”, in particolare l'anziana veggente Sigrid, lì ricoverata. Questo lo spunto che apre le porte a un'intricata trama, costruita su vicende amorose e luttuose, comiche e drammatiche.

Nella giostra di personaggi di *Riget* troviamo stereotipi da un lato, improbabilità dall'altro: la pensionata Sigrid Drusse, malata immaginaria in contatto con l'aldilà; il primario Elnar Moesgaard, che attiva un programma di rilancio dell'ospedale soprannominato “Aria del mattino”; il neurochirurgo svedese borioso e incompetente Stig G. Helmer, che, in seguito a un evitabile errore, rende minorata a vita la ragazzina Mona e cerca di cancellare il verbale dell'intervento; l'anestesista Rigmor Mortensen, innamorata di Helmer; l'assistente Krogshøj, innamorato dell'interna Judith Bang Petersen, già incinta dell'archivista Aage Krüger; il figlio del primario e svogliato studente di medicina Mogens Moesgaard (soprannominato Mooge), attratto dall'infermiera Camilla; il portantino Harly “Bulder” Drusse, figlio di Sigrid; il direttore generale Bob; il professore di patologia Palle Bondo, che si fa trapiantare un fegato malato per poterlo studiare meglio (solo un trapianto da parte del fratello Bulder lo salva); il portantino Hansen; la studentessa di medicina Susanne Jeppensen (Sanne); la segretaria Sverndsen; lo psichiatra Ole “ladies Ole”, etc. Vi sono poi due personaggi che si staccano dal contesto generale: i down lavapiatti, sempre inquadrati nelle cucine del Regno, probabilmente nei sotterranei, dai quali non emergono mai; sono a conoscenza di tutti gli eventi, pur non interagendo mai con il resto del mondo (il microcosmo dell'ospedale), e le loro sequenze interrompono il naturale flusso della storia, alla quale in effetti i due non prendono parte, se non come commentatori esterni – così come lo stesso regista, al termine di ogni episodio, entra in scena a rassicurare lo spettatore, soprattutto nella prima parte del progetto, o a commentare e interpretare i fatti, in modo

particolarmente enigmatico nella seconda parte, per poi congedarsi “nel nome del Bene e del Male”.

Manlio Piva sintetizza efficacemente alcuni concetti sul *luogo*, che non solo incornicia ma in un certo modo prende parte alle vicende:

«von Trier sceglie di girare nel più grande e moderno nosocomio di Danimarca, che sorge nel centro di Copenaghen e già di per sé si presenta come una mostruosità architettonica. L'edificio risale agli anni '70, ma acquisisce man mano l'anima antica di una costruzione cresciuta – come una chiesa romanica – sui resti delle precedenti, dalle quali eredita storie, leggende e maledizioni che il tempo ha stratificato e per le quali sembra “umanamente” soffrire (i muri “traspirano” gemiti, acqua come lacrime, perfino sangue come in quell'altra costruzione mostruosa e maledetta, l'Overlook Hotel di *Shining*). *Il regno* diventa allegoria di un'umanità che non sa più rigenerarsi, ormai ridotta a rivivere i cliché. E che si tratti di una costruzione instabile e destinata alle sofferenze lo spiega subito il prologo, in uno scenario ripreso a ralenti che ricorda da vicino quello del precedente lavoro televisivo di von Trier (*Medea*)»³⁰¹.

Aggiungono Antonio Addonizio e Roberto Lippi: «uno spazio la cui chiusura è sottolineata dalle frequenti inquadrature aeree, che mostrano quanto la stessa costruzione sia avulsa dal contesto urbano in cui è collocata [...] rafforzando l'idea, sempre presente, di un mondo a parte, autocentrato e autoreferenziale»³⁰². E, scrive Jack Stevenson, «von Trier hit upon the ideal setting for his modern-day ghost story, a place that frightened and horrified him for real [...] Intrigues between doctors, patients and staff in this microcosm of society were banal as well as mystical, comic as well as grotesque»³⁰³. In *Riget* c'è tutto, e per questo è legittima la definizione di Stéphane Bouquet di “opera-mondo”³⁰⁴, mentre Mark Le Fanu scrive: «Contre une toile de fond de

³⁰¹ Manlio Piva, *C'è del marcio nel Regno. Un fantasma “démodé” in un ospedale ultramoderno*, in Luca Sandrini – Alberto Scandola (a cura di), *La paura mangia l'anima. Il cinema di Lars von Trier*, Verona, Centro Mazziano di Studi e Ricerche, 1997, pp. 41-42.

³⁰² Antonio Addonizio – Roberto Lippi, *Nei sotterranei del Regno*, in AA.VV., *Il dogma della libertà. Conversazioni con Lars von Trier*, Palermo, Edizioni della Battaglia, 1999, pp. 90-91.

³⁰³ Jack Stevenson, *Lars von Trier*, London, BFI, 2002, pp. 77, 79 [«von Trier escogita l'ambiente ideale per la sua storia di fantasmi dei nostri giorni, un luogo che davvero lo spaventa e inorridisce [...] Intrighi tra medici, pazienti e personale in questo microcosmo della società sono all'ordine del giorno come il mistico, il comico e il grottesco», traduzione mia].

³⁰⁴ Cfr. Stéphane Bouquet, *Au royaume des ombres*, «Cahiers du cinéma», n. 493, luglio-agosto 1995, pp. 50-51.

rationalisme et de science, tout est métaphore, tout est poésie»³⁰⁵.

Non vi è dubbio che il luogo-ospedale – ricostruito nel 1958, teatro di un delitto nel 1919 – sia uno dei personaggi principali, con un passato torbido e un presente che ne risente: «come il *condominio* di ballardiana memoria [*High Rise* del 1975] è una mescolanza di modernismo estremo e primitivo mistero: qualcosa di marcio lo divora dalle fondamenta e le ombre del passato, gli abitanti segreti dell'ospedale che si celano tra le mura screpolate e sgocciolanti, invadono il presente in modo sempre più fragoroso», afferma Tina Porcelli³⁰⁶.

In *Riget II* la corallità è ancor più presente, caotica e sclerotizzata: le storie dei personaggi s'intersecano e si moltiplicano e dalle cinque della prima serie diventano undici. Una nuova figura acquista un ruolo fondamentale: Lillebror (Little Brother), il “fratellino” – creatura mostruosa partorita da Judith nel finale della prima parte –, che, nato già adulto, cresce a dismisura e manifesta un'innata bontà d'animo (in contrapposizione al suo orribile aspetto), arrivando a sacrificarsi nel finale.

Sulle influenze cinematografiche e letterarie che lo accompagnano nell'ideazione del dittico, von Trier ricorda per l'originalità formale *Homicide: Life on the Street* (*Homicide*, 7 stagioni, 122 episodi, 1993-99), serie televisiva creata da Paul Attanasio. Essendo più interessato a una storia di fantasmi che non a un horror, il regista cita poi lo sceneggiato televisivo francese, ideato da Claude Barma, *Belphégor ou Le fantôme du Louvre* (*Belfagor ovvero Il fantasma del Louvre*, 4 episodi, 1965), tratto dall'omonimo romanzo del 1925 di Arthur Bernède. E ancora *Idealister* (*Idealista*), romanzo del 1945 del danese Hans Scherfig, opera nella quale è presente il personaggio di una folle vegetariana, a cui il regista si ispira per la signora Drusse; e naturalmente *Twin Peaks* (*I segreti di Twin Peaks*, 2 stagioni, 30

³⁰⁵ Mark Le Fanu, “*The Kingdom*”. *Esprit des étangs de blanchiment*, traduzione dall'inglese di Eithne O'Neill, «Positif», nn. 413-14, luglio-agosto 1995, p. 116 [«In un contesto di razionalismo e scienza, tutto è metafora, tutto è poesia», traduzione mia].

³⁰⁶ Tina Porcelli, *Lars von Trier e Dogma*, Milano, Il Castoro, 2001, pp. 88-89.

episodi, 1990-91), creato da David Lynch e Mark Frost, i quali all'inizio degli anni Novanta stravolgono, prima negli Stati Uniti poi in Europa, il modo di concepire un prodotto televisivo³⁰⁷.

Sempre von Trier, in un'intervista³⁰⁸, descrive l'opera come una versione odierna di *The Forsyte Saga* (1906-21) di John Galsworthy, a sottolineare anche la presenza di elementi melodrammatici. E si ricordi infine *Gargantua*, titolo di un episodio di *Riget II*, che richiama il nome del figlio del gigante Grandgousier, il quale necessita di numerosi accorgimenti per essere nutrito, nell'opera cinquecentesca di François Rabelais *Gargantua et Pantagruel*, in cui tra l'altro una molteplicità di episodi e digressioni struttura un romanzo in cinque parti aperto ed enciclopedico, sorta di precursore di un'odierna e polifonica coralità letteraria. E come Rabelais – afferma Tina Porcelli – «Lars von Trier pare un allievo di Erasmo da Rotterdam che fa a suo modo un elogio della follia: lotta contro i pregiudizi del mondo scientifico e i deliri dei seguaci dello spiritismo. Non gli interessa la psicologia del male in sé, ma “il lato oscuro degli esseri umani”»³⁰⁹.

Concludendo, ancora con le parole di Bainbridge, a proposito delle suggestioni letterarie e cinematografiche:

«As a project, *The Kingdom* must be understood in relation to a number of literary and cinematic traditions [...] the Gothic, the theatrical tradition of *Grand Guignol* and the broad-based cultural turn of Romanticism [...] With its interest in nation, mythology, imagination, feeling and questions of nature (as opposed to science), Romantic art and literature sought to overturn the cultural and social assertion of dispassionate discourses of secularity and science [...] The literary tradition underpinning this work is also at the heart of a great deal of German cinema which was highly influential for von Trier. Films such as *The Cabinet of Dr Caligari*, *Nosferatu* and *Vampyr* draw on similar traditions, foregrounding as they do themes which dominate in von Trier's work in *The Kingdom*»³¹⁰.

³⁰⁷ Cfr. Lars von Trier, *Trier om von Trier* [trad. it. *Il cinema come Dogma. Conversazioni con Stig Björkman*, traduzione di Andrea Lissoni, Milano, Mondadori, 2001, pp. 148-52].

³⁰⁸ Cfr. Lars von Trier, *Behind the Scenes*, extra all'edizione dvd Lucky Red.

³⁰⁹ Tina Porcelli, *Lars von Trier e Dogma*, cit., pp. 111-12.

³¹⁰ Caroline Bainbridge, *The Cinema of Lars von Trier*, cit., p. 65 [«Come progetto, *Riget* deve essere inteso in relazione a una serie di tradizioni letterarie e cinematografiche [...] il Gotico, la tradizione teatrale del Grand Guignol e l'ampia base culturale del Romanticismo [...] Con il loro interesse per la nazione, la mitologia, l'immaginazione, il sentimento e le questioni della natura (in contrapposizione alla scienza), l'arte e la letteratura romantica hanno cercato di

Per quanto riguarda le ultime due situazioni ambientali, l'isola e il carcere, vi sono ancora due serie televisive statunitensi che meglio di ogni altro prodotto, televisivo o cinematografico, mettono in scena una serie di personaggi tutti parimenti approfonditi e curati: la già citata *Lost* (6 stagioni, 121 episodi, 2004-10), ideata da J.J. Abrams, Damon Lindelof e Jeffrey Lieber, e *Oz* (6 stagioni, 57 episodi, 1997-2003) di Tom Fontana³¹¹.

Lost è un meccanismo narrativo perfetto, alla cui base vi sono poche e semplici idee: scaraventare un gruppo di personaggi, in seguito a un incidente aereo, su un'isola (apparentemente) deserta; aggiungere in ogni episodio un mistero indecifrabile, un enigma da risolvere, un dubbio su uno dei personaggi; rimandare qualunque soluzione di episodio in episodio, sempre lasciando lo spettatore in uno stato di attesa (il *cliffhanger* è perennemente presente, al termine di ogni episodio, e, ancor più manifesto, alla fine di ogni stagione), di desiderio (di proseguire nella visione, di svelare i misteri) e di frustrazione per la “conoscenza” mancata. Scrivono Lynnette Porter e David Lavery:

«An episodic television story hasn't encountered greater narrative challenges since *Twin Peaks*, another rule-breaking, genre-defying ABC series that started strong but flamed out in its mystifying second season, and *The X-Files*, a *Lost* ancestor with a complex and perplexing mythology that perpetually promised but seldom delivered solutions to the innumerable puzzles that it raised (alienating its fans in the end)»³¹².

ribaltare l'affermazione culturale e sociale dei discorsi spassionati di laicità e scienza [...] La tradizione letteraria alla base di questo lavoro è anche al centro di un grande cinema tedesco che è stato molto influente per von Trier. Film come *Das Kabinett des Dr. Caligari*, *Nosferatu* e *Vampyr* attingono a tradizioni simili, mettendo in primo piano in *Riget* temi dominanti nell'opera di von Trier», traduzione mia].

³¹¹ *Prison Break* (id., 4 stagioni, 81 episodi, 2005-09), serie carceraria creata da Paul Scheuring e spesso definita “corale”, è in realtà perlopiù concentrata sul personaggio di Michael Scofield, affiancato dal fratellastro Lincoln Burrows e da numerosi altri. Dell'intero serial, solo la prima e la terza stagione sono ambientate all'interno di un carcere.

³¹² Lynnette Porter – David Lavery, *Unlocking the Meaning of "Lost"*, Naperville, Sourcebooks, 2007, p. 28 [«Una storia episodica televisiva non ha riscontrato sfide narrative più grandi dai tempi di *Twin Peaks* – un'altra serie della ABC che ha rotto le “regole” e definito un “genere”, partita bene, ma calata nella sua mistificante seconda stagione – e di *The X-Files*, un antenato di *Lost*, con una complessa e complicata mitologia che perpetuamente prometteva ma raramente forniva soluzioni agli innumerevoli enigmi che sollevava (alienando alla fine i suoi spettatori)»,

Arrivando al sistema dei personaggi, *Lost* è interessante per una particolare scelta narrativa – già accennata a proposito di *The High and the Mighty* – e per le modalità stilistiche della sua messa in scena: dedicare ogni episodio a un personaggio diverso, alternando la vita della collettività sull'isola (con i suoi infiniti, e in parte insoluti, misteri) e quella del singolo nella “realtà” della vita passata, sempre raccontata, nelle prime tre stagioni e in parte nella quarta, attraverso flashback.

Dall'ultimo episodio della terza stagione (carrollianamente intitolato *Through the Looking Glass – Attraverso lo specchio*) viene introdotto uno spiazzante flashforward, tecnica poi utilizzata in tutta la quarta stagione, alternativamente ai flashback, per confondere lo spettatore. Nella quinta viene introdotto un altro tipo di “spostamento”, quello nel tempo, mentre nella sesta e ultima troviamo i cosiddetti “flashsides” nella realtà parallela – l'aldilà, si scopre nell'ultimo episodio. In questa sede ci si concentra in particolare sulle prime quattro stagioni: dalla quinta in avanti la coralità è pur presente, ma le sceneggiature diventano via via sempre più macchinose, contorte, complicate, talvolta in contraddizione tra un episodio e l'altro, e soprattutto aggiungono sempre più personaggi, senza approfondirli come nelle stagioni precedenti. Dalla quarta stagione si esce dall'ambito dell'*allegoria*, per entrare in un *razionale* che diviene *fantascienza* (non fantastico) nella quinta (preannunciato dalla vera e propria *scomparsa* dell'isola nell'ultimo episodio della quarta) ed *esoterismo* (o *spiritualismo*) nella sesta.

Scrivono Carlo Dellonte e Giorgio Glaviano:

«I personaggi sono il vero nucleo narrativo di *Lost*, non solo per la quantità di storie che veicolano, ma per come lo fanno. Gli autori hanno fatto sì che la dimensione personale dei protagonisti fosse il traino della storia, nonostante la serie abbia una mitologia molto densa da raccontare. [...] La serie gestisce i suoi personaggi in modi spesso nuovi e innovativi per il mezzo televisivo. [...] Per quanto la serie sia un “ensemble show” il punto di partenza di ogni episodio è la narrazione di un solo personaggio e del suo

traduzione mia].

Entrando nello specifico, i sopravvissuti sull'isola, nell'episodio pilota, sono circa quaranta, ma su quattordici di essi si concentrano i venticinque episodi della prima stagione: il medico Jack Shephard, in viaggio per trasportare il padre deceduto, il cui corpo sparisce sull'isola; la detenuta Kate Austen, con un passato difficile da dimenticare; il paraplegico John Locke, che acquisisce nuovamente l'uso delle gambe nell'impatto dell'aereo; Sun-Hwa Paik Kwon e Jin-Soo Kwon, coppia di coreani in crisi (solo la donna parla inglese, a insaputa del marito, che invece lo impara a poco a poco stando insieme agli altri); il musicista eroinomane Charlie Pace; l'affascinante truffatore James "Sawyer" Ford; l'iraqueno torturatore Sayid Jarrah; la graziosa (e incinta) Claire Littleton; i fratellastri Boone Carlyle (che muore in una caduta nella prima stagione) e Shannon Rutherford (uccisa per errore da un colpo di pistola nella seconda); Michael Dawson e il figlio sensitivo Walt; il miliardario Hugo "Hurley" Reyes, ossessionato da una sequenza di numeri, che diviene una ripetuta costante in tutta la serie. Questi i personaggi principali (affiancati dalla misteriosa francese Danielle Rousseau, sull'isola da sedici anni) della prima stagione, che si concentra sul passato dei sopravvissuti e su numerosi misteri: il fantasma del padre di Jack che si aggira sull'isola, la presenza di un minaccioso e rumoroso fumo nero, di un orso polare su un'isola tropicale, di un galeone e soprattutto di una botola (indicativa della presenza o, se non altro, del passaggio dell'uomo) nel mezzo alla foresta. Infine la paura degli "altri", sulla cui identità nessuno osa esprimersi, che vivono sull'isola ma che inizialmente non si mostrano mai.

Nella seconda stagione si aggiungono altri personaggi, in particolare i sopravvissuti della sezione di coda dell'aereo, tra cui la poliziotta Ana Lucia Cortez, il falso sacerdote nigeriano (in realtà trafficante di droga) Mr. Eko, Bernard Nadler, marito di Rose (altra

³¹³ Carlo Dellonte – Giorgio Glaviano, *"Lost" e i suoi segreti*, Roma, Dino Audino, 2007, pp. 53, 58.

sopravvissuta della sezione centrale dell'aereo), la psicologa Libby Smith³¹⁴. E altre due figure fondamentali: Desmond Hume, che vive da anni nella botola aperta nel finale della prima stagione, e Benjamin Linus, capo degli “altri”.

Nella terza ancora altri personaggi entrano nel cast, poiché si scopre finalmente chi sono gli “altri” e cos'è il Progetto Dharma (uno degli enigmi della seconda stagione): su tutti, Juliet Burke, dottoressa che assume un ruolo rilevante anche nelle stagioni successive. Nella quarta ci si concentra invece, tra canonici flashback e ingannevoli flashforward, sulla sorte degli Oceanic Six (Jack, Kate, Sayid, Hurley, Sun e il piccolo Aaron, figlio di Claire), ovvero coloro che, tornati sulla terraferma, si crede siano gli unici sei superstiti del volo – ovviamente non è così: molti sono semplicemente rimasti sull'isola – e le cui identità vengono svelate a poco a poco, episodio dopo episodio.

Nel corso delle stagioni, pur aumentando il numero dei personaggi, si intuisce che i protagonisti di *Lost* sono sempre quelli cosiddetti “storici”. Si delinea inoltre sempre più il conflitto tra Jack, incarnante la Ragione, e John, “guida spirituale” che segue la Fede nell'Isola, “creatura vivente”. Allo stesso modo Jack è in conflitto con Sawyer nell'amore per Kate. E se si osserva che *Lost* inizia con l'inquadratura dell'occhio di Jack, ferito, che si apre e finisce dopo sei anni con lo stesso occhio del dottore moribondo che si chiude, il cerchio è completo e la tentazione di identificare nel medico interpretato da Matthew Fox un protagonista è legittima, ma conduce a un vicolo cieco, poiché in alcuni episodi il suo personaggio non compare nemmeno davanti alla macchina da presa³¹⁵.

La letteratura in *Lost* è ovunque, costantemente omaggiata nel corso del serial. Dagli stessi nomi e cognomi dei personaggi, che richiamano filosofi e scrittori: John Locke (empirista il filosofo, superstizioso e spirituale il personaggio), che nella quarta stagione

³¹⁴ Fatta eccezione per Bernard, gli altri tre personaggi muoiono – ma, grazie ai flashback, non escono definitivamente di scena – nella seconda stagione.

³¹⁵ Come in più interviste J.J.Abrams afferma, il personaggio di Jack doveva, nel progetto iniziale, morire a metà dell'episodio pilota, spiazzando lo spettatore e ottenendo così un effetto “alla *Psycho*” (*Psyco*, 1960) di Alfred Hitchcock, ma la produzione si oppone all'idea, ritenendola troppo azzardata.

assume lo pseudonimo di Jeremy Bentham, omaggiando l'autore del *Panopticon*, opera in cui si presenta l'omonimo carcere ideale – come l'isola stessa d'altra parte è – progettato nel 1791; la selvaggia Rousseau e Desmond Hume richiamano rispettivamente il filosofo Jean-Jacques, autore di *Émile ou de l'éducation* (non a caso la vita dei personaggi sull'isola è per tutti un percorso di formazione), e l'empirista David Hume. «Lo spettro della filosofia si aggira per l'Isola e si presenta in forma di nomi propri [...] chiunque, ogni donna e ogni uomo, *può portare il nome di un filosofo* – proprio come Hume, Locke e la Rousseau – perché tutte le donne e tutti gli uomini *sono* portatori di una filosofia, e dunque *sono* filosofi»³¹⁶, scrive Simone Regazzoni.

E ancora Kate Austen e Sawyer omaggiano rispettivamente la scrittrice Jane e il personaggio inventato da Mark Twain (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1876); Sawyer legge sull'isola *Watership Down*, romanzo (a suo modo corale) del 1972 di Richard Adams, Locke cita *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) di Lyman Frank Baum, il titolo del quinto episodio della prima stagione è *White Rabbit* (*Il coniglio bianco*), che richiama naturalmente *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) di Lewis Carroll, il diciassettesimo della terza, *Catch-22* (*Piovuta dal cielo*), cita l'omonimo romanzo di Joseph Heller del 1961.

Si potrebbe proseguire oltre³¹⁷, ma si preferisce prediligere alcuni parallelismi; innanzitutto un inevitabile confronto con un'opera letteraria e con i suoi due adattamenti cinematografici: *Lord of the Flies* (1954) di William Golding e i due omonimi lungometraggi *Lord of the Flies* (*Il signore delle mosche*), del 1963 quello di Peter Brook e del 1990 l'esordio di Harry Hook³¹⁸.

La vicenda è nota: dopo un incidente aereo, un gruppo di ragazzini si ritrova su un'isola deserta; trascorso un breve, a tratti idilliaco, inizio in cui tutti collaborano, creando un'instabile forma utopica di

³¹⁶ Simone Regazzoni, *La filosofia di Lost*, Milano, Salani, 2009, pp. 24, 26.

³¹⁷ Si rimanda alla guida al momento più aggiornata: Dario Mattaliano, *Lost. Perduti nel tempo e nello spazio*, Roma, Coniglio Editore, 2009. O al sito: http://it.lostpedia.wikia.com/wiki/Opere_letterarie

³¹⁸ L'opera è esplicitamente citata da Sawyer nel nono episodio della seconda stagione: *What Kate Did* (*Storia di Kate*) di Paul Edwards.

democrazia, la serenità dei giovani “selvaggi” inizia a vacillare: alcuni perdono tempo giocando, altri diventano sempre più violenti e iniziano a cacciare, il fuoco si spegne e svanisce la possibilità di essere avvistati da una nave di passaggio (da un aereo e da un elicottero nei due film). Fino alla divisione in due gruppi, a capo dei quali vi sono da un lato il mite Ralph, dall'altro il violento Jack, che, promettendo carne e divertimento e sfruttando la paura di un inesistente “mostro”, ottiene sempre più proseliti. Dopo alcuni tragici episodi, in cui perdono la vita Simon e Piggy, Ralph si trova solo contro tutti e, nell'ultimo capitolo, in fuga dalla foresta in fiamme e dai “cacciatori”, viene salvato dall'arrivo sull'isola degli “adulti”, della “civiltà”. Dunque, una sorta di rivisitazione di *The Coral Island*, romanzo del 1857 di Robert Michael Ballantyne, direttamente citato nell'opera di Golding, il quale si diverte anche nell'utilizzare (o modificare parzialmente) i nomi dei tre giovani personaggi di Ballantyne: Ralph Rover, Jack Martin e Peterkin Gay.

Sulla coralità del romanzo di Golding – la cui opera presenta frequenti “inquadrature” simili a un film³¹⁹ –, così come dei due lungometraggi a esso ispirati, è necessario soffermarsi a riflettere: al centro dell'opera è un gruppo di circa una ventina di ragazzi, ma è facile identificare in Ralph un protagonista (incarnante l'Ordine e la Civilizzazione), in Piggy l'aiutante (il lato scientifico e intellettuale della Civiltà), in Jack l'antagonista (il desiderio di Potere). In realtà, vi sono anche altri personaggi fondamentali: tra i tanti, i due gemelli Sam ed Eric, ma ancora più rilevanti, per il carattere allegorico del romanzo, sono da un lato Roger, che rappresenta la crudeltà e la selvaggia ferocia, e dall'altro l'epilettico Simon, che esprime la naturale bontà umana ed entra in contatto con la Natura, il Mostro (o la Bestia) e il Signore delle Mosche, per essere poi – una volta osservata la Verità – ucciso dai compagni.

L'inglese Peter Brook, nel suo adattamento del romanzo di Golding, apre con una serie di immagini in bianco e nero, mentre una voce fuori campo contestualizza la vicenda: è l'anno 1984³²⁰ – data che

³¹⁹ Cfr. Seymour Chatman, *Story and Discourse*, cit., pp. 101-02.

³²⁰ Il romanzo è invece ambientato in epoca contemporanea alla stesura.

richiama automaticamente l'omonimo romanzo del 1949 di George Orwell –, alcuni ragazzi tra i sette e i quattordici anni, in viaggio in aereo verso l'Australia, in cerca di salvezza a causa di una guerra atomica in corso, si ritrovano soli, senza adulti, su un'isola disabitata. Si incontrano inizialmente Ralph e Piggy (Bombolo nella versione italiana), che grazie al suono di una conchiglia (simbolo della Ragione, «deep cream, touched here and there with fading pink»³²¹) attirano anche gli altri sopravvissuti, tra cui il gruppo del coro, a capo del quale è Jack. Scrive Emanuela Martini:

«L'apparizione del coro, che è solo il simbolo più visibile della sotterranea continuità tra civiltà e bestialità, dell'istinto distruttivo che domina comunque l'uomo, ha una straordinaria forza simbolica [...] appaiono compatti, preceduti dalle voci che intonano il kyrie eleison che sottolineerà alcuni dei momenti più atroci del racconto»³²².

Se Franco Prono, nell'analizzare l'opera di Brook, fa riferimento a studi antropologici e psicoanalitici (in particolare a *Totem und Tabu – Totem e tabù* del 1913 di Sigmund Freud) e al “teatro della crudeltà” di Antonin Artaud³²³, Tom Milne compie un parallelismo con il “terrore” descritto da autori come Jean Genet, Harold Pinter e David Rudkin, descrivendo il romanzo di Golding, e l'adattamento di Brook, una discesa «from normality into horror as the tropical paradise becomes a wild jungle, and the group of castaway schoolboys a tribe of howling savages»³²⁴.

³²¹ William Golding, *Lord of the Flies*, London, Faber & Faber, 1962, p. 22 [«color panna, un po' scuro con qualche tocco di rosa pallido», da *Il Signore delle Mosche*, traduzione di Filippo Donini, Milano, Mondadori, 1992, p. 13].

³²² Emanuela Martini, *I ragazzi del coro*, «Cineteca speciale», *Brook/Cinema*, n. 1, aprile 2002, p. 14. Michael Kustow ricorda invece: «There is one outstanding ancestor in the history of the cinema for a story of a group of adolescents and their instincts – Jean Vigo's *Zéro de conduite*», da *Peter Brook: A Biography*, London, Bloomsbury, 2006, p. 123 [«C'è un evidente prototipo nella storia del cinema per un racconto su un gruppo di adolescenti e sui loro istinti: *Zéro de conduite – Zero in condotta* di Jean Vigo», traduzione mia].

³²³ Franco Prono, *Il signore delle mosche*, «Cinema Nuovo», n. 247, maggio-giugno 1977, p. 216.

³²⁴ Tom Milne, *Lord of the Flies*, «Sight & Sound», autunno 1964, p. 194 [«dalla normalità nell'orrore, non appena il paradiso tropicale diventa una giungla selvaggia e il gruppo di scolari naufraghi una tribù di selvaggi urlanti», traduzione mia]. Peter Cowie rileva d'altro canto l'influenza del cortometraggio d'animazione *The Little Island* (1958) di Richard Williams e di atmosfere buñueliane. Cfr. Peter Cowie, *Lord of the Flies*, «Films and Filming», agosto 1964, pp. 21-22.

Il film di Hook, sceneggiato da Sara Schiff, attualizza invece la vicenda di Golding. Si intuisce che i ragazzi vivono l'esperienza sull'isola negli anni Ottanta, poiché viene citato il personaggio di Rambo, protagonista di *First Blood* (*Rambo*, 1982) di Ted Kotcheff del 1982) e la serie televisiva d'animazione *Alf* (in onda tra il 1987 e il 1989) e Piggy – in un divertente dialogo con Ralph – confessa di temere i russi e la guerra fredda, che dunque è ancora in corso. I ragazzi superstiti dell'incidente aereo nel Pacifico sono ventiquattro giovani cadetti dell'Accademia militare; l'unico adulto, ferito, è il capitano Benson – figura non presente nel romanzo né nel film di Brook –, il quale sostituisce il “mostro” (il paracadutista morto delle altre due opere) e che, preda dei deliri, scappa dal campo e muore in una grotta. Tra le altre differenze, nel romanzo e nel film di Brook si incontrano prima Ralph e Piggy, ai quali in seguito si uniscono gli altri superstiti, mentre Hook presenta immediatamente la collettività a bordo di un gommone; inoltre, con una nota di speranza (di fiducia nell'umanità?) in più, nel finale il regista “assolve” i gemelli, che non tradiscono Ralph, come invece accade in Golding e in Brook.

Al di là di queste differenze – siano semplici sfumature, inevitabili aggiornamenti o vere e proprie variazioni ideologiche –, rimangono presenti in tutte e tre le opere molteplici analogie con *Lost*. Alcune sono evidenti, come l'ambientazione, l'incidente aereo, la necessità della caccia per nutrirsi; altre più sottili: la presenza della Ragione (Jack in *Lost*, Piggy e la conchiglia in *Lord of the Flies*, il primo destinato a trionfare, il secondo a soccombere), che deve necessariamente scontrarsi o con la Fede (Locke in *Lost*) o con la Violenza (Jack in *Lord of the Flies* – il ragazzo sfrutta l'ignoranza, la superstizione e le paure dei più piccoli, come ogni regime compie nei confronti delle menti più deboli); l'inquietante sensazione che qualcosa di sconosciuto, strano, diverso, mostruoso, in definitiva “altro da sé”, sia presente sull'isola (il fumo nero e gli “altri” in *Lost*, il Mostro in *Lord of the Flies*, una “creatura strisciante”³²⁵, pronta a giungere in qualunque momento e

³²⁵ Simon la chiama «the beastie or the snake-thing», da William Golding, *Lord of the Flies*, cit., p. 66 [«la bestiaccia o la cosa-che-striscia», da *Il Signore delle Mosche*,

sotto qualsiasi forma). Il romanzo di Golding, proprio in quanto allegorico, si riflette, esattamente cinquant'anni dopo, in *Lost*, uno dei prodotti televisivi meglio riusciti del nuovo millennio, anche e soprattutto dal punto di vista della messa in scena della coralità.

Merita inoltre un approfondimento anche il rapporto tra *Lost* e altre due opere narrative corali: *Watership Down* di Richard Adams³²⁶ e *The Stand*, romanzo del 1978³²⁷ di Stephen King, che non viene direttamente citato nel corso del serial, ma che ha certamente influenzato produttori e sceneggiatori.

Watership è il nome di una collina dell'Hampshire, nel sud dell'Inghilterra, meta di un gruppo di conigli che, spinto dal visionario Fiver, decide di abbandonare la propria terra, destinata a distruzione per l'intervento dell'uomo, per migrare verso terre lontane e sconosciute dove stabilirsi e riorganizzare la propria società. Il romanzo di Adams si apre in esergo con una citazione da *Agamennone* di Eschilo, in particolare un dialogo tra Cassandra e il coro: e infatti è sotto il segno di una premonizione, di un cattivo presagio³²⁸, che prende avvio la

cit., p. 57].

³²⁶ Si ricordi anche l'omonimo e più o meno fedele – anche se narra le vicende di solo otto conigli (ventuno in totale i personaggi nei titoli di coda) e non di diciassette come nel romanzo – lungometraggio d'animazione del 1978 di Martin Rosen.

³²⁷ L'opera è riedita nel 1990 in un'edizione integrale intitolata *The Stand: The Complete & Uncut Edition*. La nuova versione non cambia la storia, ma aggiunge episodi e approfondisce alcuni personaggi. Spostando però l'ambientazione dagli anni Ottanta ai Novanta, l'autore produce una serie di involontari e fastidiosi anacronismi. L'unico adattamento del romanzo è un omonimo film televisivo (*The Stand – L'ombra dello scorpione*) del 1994 diretta da Mick Garris, che compie alcune variazioni: Harold è più magro e meno giovane; Larry meno irascibile; Nick e Stuart non sono rivali, come inizialmente è nel romanzo; vengono eliminate le tre parti più cruente (gli omicidi in diretta televisiva, le otto donne maltrattate, lo stupro di Trashcan Man, o Pattumiera) e il violento personaggio The Kid; sono presenti meno personaggi secondari, a scapito della coralità (si pensi alla figura del giudice); a simboleggiare il Male sono i ratti, e non le donnole come nel romanzo; non sono presenti particolari riferimenti politici; sesso, volgarità e violenza sono meno espliciti; il personaggio di Rita è condensato in quello di Nadine; sono presenti scene più orrifiche (i malati nell'ospedale simili a zombie; Flagg che irrompe nei sogni); etc. L'opera di King esce inoltre sulla scia di un corale serial televisivo inglese, prodotto dalla BBC, che presenta un'identica situazione narrativa di partenza: *Survivors* (*I sopravvissuti*, 3 stagioni, 38 episodi, 1975-77), ideata da Terry Nation; esiste anche, sempre della BBC, un omonimo remake di Adrian Hodges: *Survivors* (*id.*, 2 stagioni, 12 episodi, 2008-10).

³²⁸ Grida Fiver: «This is where it comes from! I know now – something very bad! Some terrible thing – coming closer and closer [...] it's coming – it's coming. Oh, Hazel, look! The field! It's covered with blood!», da Richard Adams, *Watership Down*,

storia del leader Hazel (Moscardo), del fratello minore e sensitivo Fiver (Quintilio), del possente Bigwig (Parruccone), dell'ingegnoso Blackberry (Mirtillo), dell'abile narratore Dandelion (Dente di Leone), del piccolo e pauroso Pipkin (Nicchio), del grosso e prode Silver (Argento), del duro e gagliardo Buckthorn (Ramolaccio), dello stupido Hawkbit (Smerlotto), dei piccoli e timidi Speedwell e Acorn (Lampo e Ghianda). Undici conigli partono verso l'ignoto, incontrano creature della propria e di altre specie, altri personaggi si uniscono in quella che è considerata una vera e propria avventura epica, in cui l'ignoto nascosto dietro ai cespugli e oltre i ruscelli è costantemente in agguato, in cui nulla è come sembra e la lotta per la sopravvivenza è routine di ogni giorno. Antonella Riem scrive che «l'abbandono alle acque o il loro attraversamento hanno significato di viaggi iniziatici, e [...] rappresentano l'inizio della conoscenza e, per traslato, una comunicazione con l'“inconosciuto” che, a sua volta, può essere il regno dei morti, ma anche il mondo circostante con i suoi pericoli, le sue insidie, con i suoi problematici misteri»³²⁹.

Una situazione simile è narrata nel quinto romanzo dello statunitense Stephen King, che commenta la sua opera:

«an Apollonian society is disrupted by a Dionysian force (in this case a deadly strain of superflu that kills almost everybody). Further, the survivors of this plague discover themselves in two camps: one, located in Boulder, Colorado, mimics the Apollonian society just destroyed (with a few significant changes); the other, located in Las Vegas, Nevada, is violently Dionysian»³³⁰.

London, Penguin, 1973, p. 19 [«È da qui che proviene! Ora lo so... Una cosa molto brutta! Qualcosa di terribile... E vicina, vicina [...] si sta avvicinando... è in arrivo. Oh, Moscardo, guarda! Il prato! È coperto di sangue!», da *La collina dei conigli*, traduzione di Pier Francesco Paolini, Milano, Rizzoli, 2005, p. 15].

³²⁹ Antonella Riem, *Tracce e sopravvivenza della favola di magia in Richard Adams*, Pordenone, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, 1984, p. 21.

³³⁰ Stephen King, *Danse Macabre*, London, Warner Books, 1993, p. 448-49 [«una società apollinea è sconvolta da una forza dionisiaca (nel nostro caso una disposizione fatale verso una forma perniciosa di influenza che uccide quasi tutti). Per di più, coloro che sopravvivono all'epidemia scoprono di appartenere a due schieramenti contrapposti: l'uno, insediato a Boulder nel Colorado, è (salvo pochi cambiamenti significativi) una copia fedele della società apollinea appena distrutta; l'altro, insediato a Las Vegas, è furiosamente dionisiaco», da *Danse macabre*, traduzione di Edoardo Nesi, Milano, Sperling & Kupfer, 2006, p. 421].

Ogni capitolo del “romanzo-fiume” sviluppa un personaggio, la sua storia, i suoi incontri, lo abbandona per seguirne un altro, talvolta li unisce, talvolta li divide. Il texano Stuart Redman, la dolce Frances “Frannie” Goldsmith e il sedicenne Harold Lauder, il professore di sociologia Glen Bateman con il suo cane Kojak e la studentessa Susan Stern formano uno dei gruppi di sopravvissuti. Tra gli altri, quello capitanato dal sordomuto Nick Andros, con il ritardato Tom Cullen, quello del musicista Larry Underwood, in compagnia della ricca newyorkese Rita Blakemoor, dell'insegnante Nadine Cross, del timido e orfano ragazzino Leo “Joe” Rockway, della giovane Lucy Swann, etc. Ognuno ha la sua storia, e tutti seguono l'impulso di dirigersi verso Hemingford Home, in Nebraska, dove li aspetta Mother Abigail, una vecchietta sensitiva e ultracentenaria, che rappresenta il Bene rimasto sulla Terra, dove il novantanove per cento della popolazione è stato spazzato via da una cosiddetta “super-influenza”. D'altro canto, il Male è pur presente: ha sede a Las Vegas ed è guidato dal demonio Randall Flagg – The Dark Man, l'uomo nero –, affiancato da Lloyd Henreid e da altri reietti e avanzzi di galera, come The Trashcan Man, The Kid, The Rat Man. Un puzzle di personaggi le cui vite si intrecciano e si separano, in una lotta tra Bene e Male, tra Noto e Ignoto.

Dunque, accomunano le tre opere l'attraversamento di luoghi sconosciuti (l'isola di *Lost*, le pianure e le foreste di Adams, la sconfinata America di King), la paura del “diverso” (gli “altri” di *Lost*, i conigli “stranieri” incontrati durante il cammino di *Watership Down*, il “fronte opposto” di *The Stand*), il ruolo preponderante del *visionario* (i fantasmi e le visioni sull'isola, le allucinazioni di Fiver – che ricorda così il personaggio di Simon nel romanzo di Golding –, i sogni e gli incubi di King), l'intrecciarsi di storie, di vite, di personaggi (siano essi sopravvissuti a un disastro aereo, a un'epidemia mondiale, o indifesi conigli scampati all'avanzamento dell'uomo), l'impossibilità di identificare un singolo protagonista in tre opere squisitamente corali³³¹.

³³¹ Influenze di *Lost* (non-luoghi, cospirazioni, paura dell'*altro*) sono presenti anche nella serie televisiva *Persons Unknown* (*Persone sconosciute*, 13 episodi, 2010), in cui un gruppo di estranei si ritrova intrappolato in una città deserta, senza alcuna idea di come vi sia giunto, mentre telecamere di sicurezza seguono ogni movimento,

Dalla natura incontaminata dell'isola, ci si sposta tra le fredde e grigie pareti del carcere. David Marc traccia una linea che dall'inizio degli anni trenta conduce direttamente alla fine degli anni Novanta: «Tom Fontana's *Oz* adapts an old film chestnut for TV, the prison story, and revitalizes it with a psycho-realist dynamism not felt in the genre since *I Am a Fugitive from a Chain Gang* [*Io sono un evaso*, 1932, Mervyn LeRoy]»³³². Janet McCabe e Kim Akass presentano così le caratteristiche dei prodotti HBO:

«In a country seemingly becoming ever more sensitive to moral violations, and a broadcast network increasingly subject to nervous censors, subscription channel HBO with its original programming (introduced in 1997 with *Oz*) has a licence to produce edgier drama. Doing things differently, setting itself against what is prohibited on network television, emerges as a crucial institutional strategy for HBO. Writers, producers and directors repeatedly talk about the creative freedoms enjoyed at the company»³³³.

Oz è interamente ambientata – a parte le sequenze in flashback che mostrano i crimini compiuti all'esterno dai detenuti, neanche la cosiddetta “ora d'aria” viene mai ripresa – nell'Oswald State

vanificando i tentativi di fuga. L'incipit è il medesimo del corale *Cube* (*Cube – Il cubo*, 1998) di Vincenzo Natali, del sequel *Hypercube: Cube²* (*Hypercube – Il cubo 2*, 2002) di Andrzej Sekula, che aggiunge al “gioco” le variabili del tempo e degli universi paralleli (altri *trait d'union* con *Lost*), e del prequel *Cube Zero* (*id.*, 2004) di Ernie Barbarash. Le telecamere richiamano d'altra parte la saga corale di Jigsaw, iniziata con *Saw* (*Saw – L'enigmista*, 2004) di James Wan e proseguita con i sequel *Saw II* (*Saw II – La soluzione dell'enigma*, 2005), *Saw III* (*Saw III – L'enigma senza fine*, 2006) e *Saw IV* (*id.*, 2007) di Darren Lynn Bousman, *Saw V* (*id.*, 2008) di David Hackl, *Saw VI* (*id.*, 2009) e il capitolo finale *Saw 3D* (*id.*, 2010) di Kevin Greutert.

³³² David Marc, “*Carnivale*”: *TV Drama without TV Genre*, in Marc Leverette – Brian L. Ott – Cara Louise Buckley (a cura di), *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, New York, Routledge, 2008, p. 103 [«*Oz* di Tom Fontana adatta il tema dei vecchi film per la TV, la storia carceraria, e si ravviva con un dinamismo psicologico e realista non sentito nel genere dai tempi di *I Am a Fugitive from a Chain Gang*», traduzione mia].

³³³ Janet McCabe – Kim Akass, *Sex, Swearing and Respectability: Courting Controversy, HBO's Original Programming and Producing Quality TV*, in Janet McCabe – Kim Akass (a cura di), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, London, I.B. Tauris, 2007, p. 66 [«In un paese apparentemente sempre più sensibile alle violazioni morali e in una rete televisiva sempre più soggetta a nervose censure, l'abbonamento al canale HBO, con la sua programmazione originale (introdotta nel 1997 con *Oz*), ha l'autorizzazione per la produzione di drammi più incisivi. Il fare le cose diversamente, ponendosi contro ciò che è vietato nella rete televisiva, emerge come una strategia istituzionale fondamentale per la HBO. Scrittori, produttori e registi ripetutamente parlano della libertà creativa di cui godono presso questa compagnia», traduzione mia].

Penitentiary, ovvero il penitenziario di massima sicurezza, poi istituto correzionale statale di quarto livello, Oswald, da cui appunto l'abbreviazione Oz.

In particolare, i personaggi protagonisti sono detenuti nel “quinto braccio”, conosciuto come Emerald City (il Paradiso, nella versione italiana), sezione creata da Tim McManus, nel tentativo di rieducare i prigionieri, riabilitarli e dar loro un'istruzione – evidente il richiamo alla Città di Smeraldo di *The Wonderful Wizard of Oz*, romanzo di Lyman Frank Baum pubblicato nel 1900³³⁴. I carcerati dormono in speciali celle con vetri in plexiglas, i cui interni rimangono visibile agli agenti ventiquattro ore su ventiquattro: un richiamo al carcere, denominato Panopticon, ideato da Bentham, già citato per *Lost*.

Peculiarità del sistema dei personaggi è la rigida divisione in circa dieci gruppi, in base al colore della pelle, alla nazionalità, alla religione: The Muslims, guidati da Kareem Said, perlopiù afroamericani che odiano droga, alcool, violenza e omosessualità, predicano la pace e trascorrono le giornate isolati dagli altri, seguendo le regole del *Corano*; The Homeboys, il cui leader è il carismatico Simon Adebisi, altro gruppo di afroamericani, che principalmente controllano il traffico di droga; The Irish, cattolici o protestanti, spesso doppiogiochisti, guidati da Ryan O'Reilly; The Italians, mafiosi italo-americani, temuti e rispettati; Aryan Brotherhood, spietati neonazisti, guidati da Vernon Schillinger, che odiano droga e omosessualità (pur praticandola); The Latinos, latino-americani specializzati nel contrabbando di alcool e guidati da Enrique Morales, anche se Miguel Alvarez è al centro di numerose vicende; The Gays, gruppo minore di omosessuali e travestiti, meno coinvolti nei “traffici” di Oz; The Bikers, “centauri” comandati da Jaz Hoyt e legati alla Fratellanza Ariana; The Christians, perlopiù protestanti che seguono il Reverendo Jeremiah Cloutier; infine The Others, detenuti più tranquilli, che non appartengono a nessun gruppo specifico e sono perfettamente rappresentati dall'ex-avvocato Tobias

³³⁴ Il romanzo è il primo della serie dei quattordici cosiddetti *Oz Books* di Baum; ne seguono numerosi altri (ufficiali e non), scritti da diversi autori. Si ricordi, su tutti, l'adattamento di Victor Fleming del 1939 *The Wizard of Oz* (*Il mago di Oz*).

Beecher – se la versione italiana li definisce “normali”, in realtà la definizione “altri” è particolarmente significativa nell'indicare che i “diversi” (dunque *non*-normali), all'interno di Oz, sono proprio gli uomini più calmi e distaccati. Poi vi sono naturalmente le guardie, le cui storie e personalità, talvolta corrotte, sono tanto importanti quanto quelle dei prigionieri all'interno del carcere.

Particolarità del serial relativa al sistema dei personaggi è che quasi in ognuno dei cinquantasette episodi viene introdotto un detenuto, il quale solitamente o viene ucciso entro la fine dell'episodio stesso o diviene parte integrante del cast, almeno fino alla sua “uscita di scena”. Impossibile dunque tentare di trovare un protagonista, anche se ad aprire ogni episodio e a commentarlo costantemente emerge la figura di Augustus Hill (Harold Perrineau), detenuto rimasto invalido nella fuga prima della propria cattura e incarcerazione, che si muove su una sedia a rotelle e muore alla fine della quinta stagione, ma non per questo esce da Oz: anche se non più tra gli “altri”, acquisisce una nuova prospettiva, ancor più imparziale, e continua a commentare i fatti “dall'alto”, come già nelle stagioni precedenti. Avi Santo afferma invece che «the show is set in a prison [...] and focuses primarily on the inmates' points-of-view [...] the character of Beecher on the series *Oz*, the white middle-class lawyer incarcerated for a hit and run killing while high on cocaine, has been described as the viewer's point of identification inside the prison»³³⁵. Certo è che i leader dei vari gruppi hanno ruoli più rilevanti e duraturi dei rispettivi membri e adepti.

Significativo, a proposito della corallità, è il nono episodio della quarta stagione, *Medium Rare (Medium in gabbia)* di Alex Zakrzewski, in cui la sarcastica risposta di Beecher e di Christopher Keller a una giornalista che, avuto il permesso di dirigere uno speciale televisivo

³³⁵ Avi Santo, *Para-Television and Discourses of Distinction*, in Marc Leverette – Brian L. Ott – Cara Louise Buckley (a cura di), *It's Not TV*, p. 38 [«Lo spettacolo è ambientato in un carcere [...] e si concentra principalmente sui punti di vista dei detenuti [...] il personaggio di Beecher nella serie *Oz*, avvocato bianco della classe media in carcere per essere scappato dopo avere investito e ucciso [una ragazzina] mentre era sotto l'effetto di cocaina, è stato descritto come il punto di identificazione dello spettatore all'interno del carcere», traduzione mia]. Il personaggio di Beecher è in realtà sotto effetto di alcool, e non di cocaina, quando in automobile investe una ragazzina.

nella prigione, indaga sulle ambigue relazioni tra i due uomini e Schillinger non può che essere una: «We sing in the *choir* together»³³⁶.

³³⁶ «Cantiamo insieme nel *coro*», dialoghi ita.

3. Situazioni narrative

Dalle situazioni ambientali passiamo a quelle narrative, che sono in relazione o in contrapposizione alle prime: se alle “città corali” si oppongono le “gite fuori porta” – al centro di questa sezione –, si vedrà in seguito come il “rituale collettivo del pasto” e la situazione narrativa del “viaggio” siano correlate ai “luoghi abitativi” e ai “microcosmi in movimento”, di cui si è scritto nel capitolo precedente.

3.1. Gite fuori porta

Tre film segnano tre tappe, lontane tra loro, sia nel tempo sia nelle intenzioni, formali e contenutistiche, dei registi: *Domenica d'agosto* (1950) di Luciano Emmer, *L'ingorgo – Una storia impossibile* (1979) di Luigi Comencini, *The Descent* (*The Descent – Discesa nelle tenebre*, 2005) di Neil Marshall. Se nella situazione ambientale della città, si rileva una pulsione centripeta, che circonda e delimita “tra le mura” gli avvenimenti, nella situazione narrativa della “gita fuori porta” si ha l'opposto: un impulso centrifugo che spinge i personaggi lontano dal centro urbano, per un'escursione domenicale al mare, in un ingorgo stradale senza soluzione, in una discesa nelle viscere della terra e nell'inferno del proprio inconscio³³⁷.

L'esordio nel lungometraggio di Emmer³³⁸ si concentra in un'unica giornata: non una domenica “qualsiasi” – come spesso si legge – bensì domenica 7 agosto 1949, durante la quale una caotica folla si sposta, con mezzi diversi, da Roma alla spiaggia di Ostia. Il trailer originale

³³⁷ *The Descent* ricorda – per il “viaggio senza ritorno”, per il conflitto Uomo/Natura, per la preponderante presenza femminile – *Picnic at Hanging Rock* (*Picnic ad Hanging Rock*, 1975) di Peter Weir, tratto dall'omonimo romanzo del 1967 di Joan Lindsay.

³³⁸ Aiuto regista è Francesco Rosi.

del film recita: «Nel breve spazio di un giorno, fatto per dimenticare, per godere, per riposare, la vita tesse le sue trame, e prepara l'imprevisto, distribuendo gioia, dolore, amore, speranza. Cinque storie, cinque partenze per nuovi traguardi. Una rassegna dell'umanità con il suo bene e il suo male. Una finestra sul mondo. Un film di vera vita». In realtà sono sei le storie – veri e propri episodi collegati – raccontate in parallelo, dall'alba al tramonto, e alle quali prendono parte diversi personaggi: Enrico (interpretato da Franco Interlenghi), che finge di essere più ricco di quanto è in realtà, e i suoi amici; Marcella, con la sua numerosa famiglia e l'amica Violante; la coppia borghese formata dal vedovo Alberto e dall'insopportabile compagna Ines, che vuole lasciare la figlia dell'uomo, Cristina, in colonia; Luciana, con il fidanzato Renato (che resta a Roma e, disperato e disoccupato, prende parte a una rapina) e il benestante corteggiatore Roberto; infine il vigile urbano Ercole (Mastroianni, curiosamente doppiato da Sordi) e la sua fidanzata incinta, la domestica Rosetta. Se quattro storie avvengono presso la spiaggia di Ostia, tra svaghi e divertimenti (nonostante un triste cartello avvisi della minacciosa presenza di una zona minata, ricordando a tutti quanto poco tempo sia trascorso dalla fine della guerra), altre due (la rapina di Renato e dei suoi complici e le traversie di Ercole e Rosetta) si sviluppano lontano dal mare e dagli altri intrecci.

Alcune osservazioni di Guglielmo Moneti sottolineano diversi importanti aspetti:

«Il litorale romano offre diversificati scenari alla pluralità delle vicende. [...] Ai segni della corallità si aggiungono quelli del conflitto individuale [...] La “lingua”, come l'insieme dei comportamenti, rivela la parzialità delle specifiche visioni del mondo, fino a rappresentare una vera e propria dissonanza fra le diverse identità esistenziali e sociali dei personaggi [...] Tutti gli episodi del film raccontano, ciascuno in modo assai diverso, la storia di un desiderio. I personaggi partono da una situazione che non li soddisfa e tentano di modificarla»³³⁹.

Emmer dunque – pur descrivendo un “gruppo”, e sviluppando una corallità che contraddistingue anche i suoi successivi lungometraggi, da

³³⁹ Guglielmo Moneti, *Luciano Emmer*, cit., pp. 36-37, 39-40.

Parigi è sempre Parigi (1951) a *Terza liceo* (1954), entrambi già analizzati nel primo capitolo – non perde mai di vista gli individui, perché il coro è sempre formato dai singoli, ognuno con i propri problemi, desideri e speranze. Tramite un montaggio alternato, la macchina da presa passa da una storia all'altra e da un personaggio all'altro: il regista segue la successione degli avvenimenti prendendo come riferimenti i momenti salienti della giornata – le partenze, i viaggi, gli arrivi, la mattinata, i pranzi, il pomeriggio, i rientri a casa – e congedandosi dallo spettatore con un certo ottimismo (Enrico e Marcella scoprono di non essere ricchi, e questo li avvicina ancor più): il cosiddetto “neorealismo rosa” è ormai prossimo, e *Domenica d'agosto* ne è palese anticipazione.

Corrado Alvaro afferma che «*Domenica d'agosto* suggerisce l'idea di come [gli uomini] siano stretti e formicolanti in Italia, avidi di sensazioni, di piaceri, di denaro, di avventure [...] Tutta questa folla che dà l'assalto ai treni e alla spiaggia di Ostia, in una feroce manifestazione di evasione e di liberazione»³⁴⁰. Ebbene, se il desiderio di evasione – di divertirsi e dimenticare i lutti della recente guerra – è evidente, esso non sempre è appagato: si pensi in particolare – e forse non è un caso – ai due episodi sviluppati lontano da Ostia.

Concludendo, con le parole di Alberto Cattini, «il testo si organizza selezionando le sei storie di uomini e donne di ceto popolare e impiegatizio, e gettando i personaggi nell'unica *situazione* della vacanza d'un giorno al mare»³⁴¹: pur non ritrovando la singola situazione narrativa della “gita fuori porta”, sicuramente essa è preponderante, e funzionale per delineare i numerosi personaggi e intrecciare le loro storie.

Se nel lungometraggio di Emmer tutti tornano a casa alla fine della giornata, e la gita si compone così di un'andata e un ritorno, nei film di Comencini e Marshall la *situazione* è ben diversa.

³⁴⁰ Corrado Alvaro, *Ultimo diario (1948-1956)*, Milano, Bompiani, 1961, pp. 48-49.

³⁴¹ Alberto Cattini, *La realtà e la morale*, in AA.VV., “*Domenica d'agosto*”. *Sceneggiatura originale dell'omonimo film di Luciano Emmer*, Mantova, Circolo del Cinema, 1998, p. 13. Il corsivo è mio.

*L'ingorgo*³⁴² di Comencini si apre con un'inquadratura degna di Ballard: la macchina da presa ritrae vecchie e ammaccate automobili ammucchiate una sull'altra, in una discarica, mentre i titoli di testa presentano gli undici personaggi principali. Italo Moscati scrive a proposito dell'*incipit* vero e proprio del film:

«Si comincia con la presentazione dei personaggi che non è il solito affresco introduttivo cui si rifanno tutti quei film cosiddetti corali; è una concatenazione di gesti (frenate, accelerazioni, clacson) e di parole (liti, piccole informazioni, complimenti, divagazioni, il largo repertorio degli insulti da traffico) che non preannuncia i prossimi accadimenti ma ne costruisce la base [...] È la nuova “drammaturgia” cinematografica che Robert Altman ha espresso molto bene in *Nashville*»³⁴³.

Alcune osservazioni di Vito Zagarrio accostano poi, anche dal punto di vista della coralità, il film di Comencini ad altre opere, fornendo numerosi spunti di riflessione:

«Ogni divo pilota un proprio capitolo e non deve necessariamente interagire con gli altri [...] un epigono di questo uso atipico dell'episodio in un film dalla struttura apparentemente corale sarà *La cena* di Ettore Scola [...] Ma l'atmosfera da film a episodi si sposa, anche, con una struttura originale della sceneggiatura fatta di incroci, di chiasmi e di ellissi; struttura che ricorda film ben più moderni – viene da dire “post” moderni – come *Mystery Train*, *Crash*, *Pulp Fiction*, *Babel*. Anzi, viene in mente l'architettura carveriana di *Short Cuts* di Altman, con le sue storie “minimali” ma universali, micro e macro, tragicamente incrociate [...] Un ingorgo senza fine, peraltro, di cui non si conosce l'origine, e che si allarga come se fosse una nuova metafora di “giudizio universale” [...] Post-moderno è l'omaggio che non si può non sentire ad arie di altri registi e di altre cinematografie: il Buñuel de *L'angelo sterminatore* [...] e de *Il fascino discreto della borghesia* [...] un affresco corale sul malessere del vivere, sull'impossibilità di evolversi»³⁴⁴.

Accostato ai film rispettivamente di Jim Jarmusch, Paul Haggis, Quentin Tarantino e Alejandro González Iñárritu, *L'ingorgo* diviene

³⁴² Distribuito anche con il titolo *Black out sull'autostrada*.

³⁴³ Italo Moscati, *King-Kong sull'autostrada*, in Luigi Comencini, “*L'ingorgo*”. *Sceneggiatura scritta in collaborazione con Ruggero Maccari e Bernardino Zapponi*, Bologna, Cappelli, 1979, pp. 18-19.

³⁴⁴ Vito Zagarrio, *L'ingorgo*, in Adriano Aprà (a cura di), *Luigi Comencini*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 202-03, 205. Zagarrio, citando *Crash*, si riferisce al lungometraggio d'esordio (*Crash – Contatto fisico* è il titolo italiano) di Paul Haggis, anche se l'omonimo film di David Cronenberg, certamente non corale, non sarebbe un esempio così fuori luogo, sia per le indirette suggestioni ballardiane sia per il preponderante ruolo del “mezzo automobile”.

automaticamente precursore di *un* postmodernismo cinematografico sviluppato solo a partire dal decennio successivo. Si deve però sottolineare la differenza che intercorre tra il film di Jarmusch del 1989 – in cui si ha una netta divisione in episodi, ciascuno con il proprio titolo, e i personaggi non si incontrano mai –, quello di Tarantino del 1994 – in cui le quattro storie, “prima o poi”, si intersecano e incastrano –, quello di Haggis del 2004 – storia polifonica sviluppata nell'arco di trentasei ore, che inizia e finisce proprio con un incidente stradale – e infine quello di Iñárritu del 2006 – nel quale gli intrecci si sfiorano, in un puzzle di salti spaziali e temporali, tipici del cinema del regista messicano³⁴⁵.

Anche Giorgio Gosetti scrive a proposito di episodi raggruppati talvolta farraginosamente, paragonando il film – affresco della (in)civiltà italiana – a una sorta di continuazione dell'inchiesta televisiva dello stesso Comencini *L'amore in Italia* del 1978³⁴⁶, mentre Adriano Aprà afferma che «*L'ingorgo* è paralisi collettiva, *puzzle* non ricomposto di *caratteri*, di culture, di modelli spettacolari, senza un disagio davvero unitario»³⁴⁷. E in effetti solo raramente i personaggi del film di Comencini si incontrano: ci si incrocia con gli sguardi, ci si rivolge qualche parola da un'automobile all'altra – «Le auto che si fermano una dopo l'altra appaiono come tante statue di sale fulminate sull'orlo di un precipizio invisibile»³⁴⁸, scrive Patrizia Pistagnesi –, altrimenti ognuno vive la propria esperienza nella solitudine del proprio spazio chiuso, scendendo dal veicolo solo per “emergenze”.

Arriviamo ai personaggi. In apertura il film sembra avere un protagonista nell'egoista imprenditore e avvocato (che si dichiara spudoratamente socialista³⁴⁹), interpretato da Alberto Sordi, il quale

³⁴⁵ Per questi motivi, in questa sede, vengono in seguito analizzati i lungometraggi corali di Tarantino, Haggis e Iñárritu e non quello di Jarmusch.

³⁴⁶ Cfr. Giorgio Gosetti, *Luigi Comencini*, Firenze, La Nuova Italia, 1988, p. 62.

³⁴⁷ Adriano Aprà, *Comencini e Risi: elogio del mestiere*, in Tullio Masoni – Paolo Vecchi (a cura di), *Luigi Comencini. Autore popolare*, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia, 1982, p. 25.

³⁴⁸ Patrizia Pistagnesi, *Il cinema etico di Luigi Comencini*, in Adriano Aprà (a cura di), *Luigi Comencini. Il cinema e i film*, cit., p. 27.

³⁴⁹ Il personaggio dovrebbe dirigersi nella sua tenuta di campagna per una battuta di caccia: evidente è il richiamo a *La Règle du jeu* di Renoir.

però, non appena uscito dall'autostrada – sulla via Appia Nuova, presso il Grande Raccordo Anulare fuori Roma³⁵⁰ –, rimane bloccato in un ingorgo davvero senza capo né coda e viene abbandonato dalla macchina da presa. Il regista inizia così a introdurre anche gli altri numerosi protagonisti, in quello che si rivela un cast *all star*: il divo Marco Montefoschi (interpretato da Marcello Mastroianni, che in un certo modo recita se stesso), ospitato nell'attesa dalla povera coppia composta da Teresa (Stefania Sandrelli) e dal marito (Gianni Cavina), disposto a cedere la moglie per un lavoro come autista presso Cinecittà; i due borghesi in crisi Carlo (Fernando Rey) e Annie (Annie Girardot); un professore (Ugo Tognazzi), amante di Angela (Miou-Miou), moglie di Franco (Gérard Depardieu); un moribondo in ambulanza (Ciccio Ingrassia); poi ancora una numerosa famiglia napoletana (al centro dell'“episodio” è l'incomprensione tra la figlia incinta e il padre che vorrebbe abortisse); tre giovani silenziosi, vestiti di bianco³⁵¹, che stuprano la giovane hippie Martina (Ángela Molina); quattro attempati delinquenti, che assistono alla violenza senza intervenire (solo uno di loro è in procinto di sparare un colpo di pistola in aria per spaventarli, ma viene fermato dall'amico, morbosamente eccitato dalla scena).

A fare da sottofondo sonoro agli intrecci si alternano da un lato rumorosi e fastidiosi clacson, dall'altro inquietanti silenzi, interrotti solo quando gli automobilisti credono di poter ripartire, ma poi, disillusi, spengono nuovamente i motori per attendere invano. Talvolta viene introdotto un “intruso”: un vigile che non risolve nulla, un corridore in bicicletta che svicola tra le automobili, un ciclista che avvisa la folla della presenza di ingorghi (che non si sa dove inizino né dove finiscano) ovunque; e soprattutto un elicottero, che, dopo quasi trentasei ore di attesa, nel finale senza speranza, vola sopra l'infinita coda, mentre una voce da un megafono annuncia che l'ingorgo sta per sciogliersi. I motori si accendono, ma nessuno si muove: falso allarme, torna il silenzio, e l'inquadratura dissolve in nero.

³⁵⁰ Le scenografie sono in realtà ricostruite negli studi di Cinecittà, dove è girato l'intero film.

³⁵¹ Comencini si diverte a citare *A Clockwork Orange* (*Arancia meccanica*, 1971) di Stanley Kubrick.

Alcune inquadrature – e la *situazione* in sé, certo – ricordano il piano-sequenza di circa dieci minuti di Jean-Luc Godard in *Week-End* (*Week-end, un uomo e una donna dal sabato alla domenica*, 1967), lungo una strada intasata di automobili in coda, ostacolate da rottami in fiamme e cadaveri abbandonati; e gli automobilisti che attendono passivamente la fine richiamano alla memoria i “naufraghi” di *El angel exterminador* di Buñuel³⁵².

Alla base dell'opera di Comencini vi è – non dichiarato nei titoli di testa – un racconto breve di Julio Cortázar: *La autopista del sur*, contenuto nella raccolta del 1966 *Todos los fuegos el fuego*. In Cortázar i personaggi non hanno nomi, bensì sono riconosciuti in base all'automobile guidata (la ragazza della Dauphine, l'ingegnere della Peugeot 404, etc.); la meta è Parigi e non Roma e a trascorrere sono giorni interi e non ore; e soprattutto la colonna in fila avanza, lentamente, poche centinaia di metri, solo per alcuni minuti, ma procede, mentre alcune figure sono effettivamente simili nelle due opere: il guidatore della Floride, per il quale l'ingorgo è un affronto personale, viene recuperato nel personaggio dell'avvocato interpretato da Sordi e i gentili contadini sono ripresi dalla famiglia napoletana che offre gratuitamente – in un momento in cui tutti speculano – la propria acqua. Un elicottero poi appare – a metà racconto, non alla fine come in Comencini – ma scompare in pochi minuti, mentre con il trascorrere dei giorni cambia anche il tempo: il freddo porta la neve, che isola le singole vetture e si scioglie dopo un periodo di piogge e venti. Una suora – che nel film diventa il prete che recita una preghiera “cattocomunista” per il defunto Ingrassia – annuncia l'Armageddon, ma il finale dello scrittore argentino è più ottimista di quello del regista italiano: i mezzi ripartono e si lanciano in una «corsa nella notte fra auto sconosciute dove nessuno sapeva niente degli altri, in cui tutti guardavano fissamente in avanti, esclusivamente in avanti»³⁵³.

³⁵² Cfr. Aldo Tassone, *Parla il cinema italiano. Volume I*, Milano, il Formichiere, 1979, p. 94.

³⁵³ Julio Cortázar, *La autopista del sur*, in *Todos los fuegos el fuego* [trad. it. *L'autostrada del sud*, traduzione di Flaviarosa Nicoletti Rossini, in *Tutti i fuochi il fuoco*, Torino, Einaudi, 2005, p. 29].

Jean Gili afferma che «Comencini met en scène le thème de l'embouteillage de manière symbolique: l'embouteillage sert de support à une radiographie de l'Italie arrivée au paroxysme»³⁵⁴. Gli unici stranieri presenti del film si intravedono in un'inquadratura di pochi secondi, nella loro roulotte: educati, ordinati, perfettamente organizzati, non si lasciano coinvolgere, aspettano pazientemente. Ma probabilmente neanche loro sono innocenti, perché comunque parte dell'umanità; e – con le parole di Montefoschi/Mastroianni – «l'umanità fa schifo»³⁵⁵.

The Descent (2005) è il secondo lungometraggio di Neil Marshall, che esordisce tre anni prima con *Dog Soldiers* (*id.*, 2002): nella sua prima opera, ambientata nelle Highlands scozzesi, un plotone di soldati incappa in un branco di lupi mannari e si rifugia in un'isolata fattoria, dove resiste ai feroci licantropi – viene così recuperata la situazione al centro di *The Night of the Living Dead* (*La notte dei morti viventi*, 1968) di George Romero. In *The Descent* alcuni aspetti sono sempre presenti, se pur rovesciati: innanzitutto, per quanto concerne i personaggi, non vi è più un misogino gruppo di uomini, bensì uno di donne, sei ragazze, amiche, sorelle, rivali in amore; l'ambientazione, poi, è ancor più ristretta e soffocante, poiché – fatta eccezione per il prologo, di un anno precedente ai fatti, e l'epilogo, solo sognato – il film si svolge interamente in un labirinto sotterraneo di grotte e

³⁵⁴ Jean A. Gili, *Luigi Comencini*, Paris, Edilig, 1981, p. 75 [«Comencini mette in scena il tema dell'ingorgo in modo simbolico: l'ingorgo serve da spunto per una radiografia dell'Italia arrivata all'apice», da *Luigi Comencini*, traduzione di Cristiana Latini, Roma, Gremese, 2005, p. 91].

³⁵⁵ A proposito di un incidente automobilistico, in seguito al quale si diramano diverse storie e vengono sviluppati numerosi personaggi, si ricordi *Collision*, corale miniserie televisiva inglese, divisa in cinque episodi, trasmessi nel 2009. Si racconta la storia di un gruppo di sconosciuti, le cui vite si intrecciano a seguito, appunto, di un violento incidente. Lo schianto – evento centrifugo, che apre la narrazione – avvia una serie di rivelazioni e colpi di scena, perché la “verità” raccontata è sempre filtrata dal punto di vista di ognuno dei personaggi coinvolti, ciascuno con un segreto da tenere nascosto. La storia è alla fine apparentemente risolta con un flashback (sognato, immaginato, vissuto in un'altra dimensione?) in cui una cameriera uccide la vespa “responsabile” di aver causato il primo sbandamento, che ha poi avviato la catena di incidenti, permettendo così ai personaggi di proseguire nei loro viaggi.

cunicoli (sotto gli Appalachian Mountains³⁵⁶), dove le sei incoscienti protagoniste, amanti di sport estremi, si avventurano.

«Per tutta la prima parte, *The Descent* mette in scena l'implosione di un gruppo sottoposto a condizioni di stress. Non c'è un *nemico* che attacca, almeno agli inizi della disavventura. Non c'è neppure una *minaccia* che incombe. C'è un *luogo*. Buio, umido, infido»³⁵⁷, scrive Gianni Canova. E infatti è solo nella seconda parte che prendono forma le paure, le angosce, la disperazione delle sei disperse, le quali si trovano ad affrontare creature mostruose, orrifici esseri striscianti (“crawlers” sono definiti nella versione originale), sorta di cieche larve umane che reagiscono con ostilità all'invasione delle ragazze, trasformando la loro escursione in un gioco al massacro e in un bagno di sangue. Delle sei protagoniste la prima a perdere la vita, dopo essersi fratturata una gamba in una caduta, è la più giovane e spericolata Holly, poi Beth, ferita alla gola per errore da Juno, che, spaventata, la abbandona; e anche Rebecca, Sam e Jessica vengono straziate dai cannibali che abitano le viscere della terra. Restano solo Sarah e Juno, che, già rivali nell'amore per il defunto marito di Sarah, si affrontano³⁵⁸.

Il regista in un'intervista ricorda tra le influenze cinematografiche, che maggiormente lo hanno suggestionato, *Deliverance* (*Un tranquillo week-end di paura*, 1972) di John Boorman, per la situazione dell'escursione con esiti inaspettati, *Alien* (*id.*, 1979) di Ridley Scott, per la soffocante e claustrofobica ambientazione, *The Shining* (*Shining*, 1980) di Stanley Kubrick, per l'isolamento che conduce alla perdita della ragione, *Nosferatu* (1922) di Murnau, che fornisce l'ispirazione per le fattezze dei mostri³⁵⁹.

³⁵⁶ In realtà il film è interamente girato nel Regno Unito.

³⁵⁷ Gianni Canova, *The Descent – Discesa nelle tenebre*, «Duellanti», n. 21, novembre 2005, p. 6.

³⁵⁸ Se il film finisce con Sarah unica sopravvissuta, ranicchiata in una grotta, in attesa dell'inevitabile, mentre i versi dei “crawlers” si avvicinano sempre più, nel sequel del 2009 (*The Descent – Part 2*) di Jon Harris (al momento inedito in Italia), si scopre che la donna è riuscita a fuggire dalle grotte e Juno, la cui presunta morte (non) avviene effettivamente fuori campo, è viva e vaga tra i cunicoli in cerca di una via d'uscita.

³⁵⁹ Cfr. Neil Marshall, *Beneath the Scenes*, intervista contenuta nell'edizione 2 dvd CDE/Videa. Per le varie influenze e citazioni cinematografiche si rimanda anche a Giacomo Manzoli, *Viaggio senza ritorno al centro della terra*, «Cineforum», n. 450, dicembre 2005, pp. 44-46.

Arrivando alla questione della coralità, non necessariamente Sarah – alla quale sono dedicati il prologo, con la morte del marito e della figlia in un incidente automobilistico, e l'epilogo, con il sogno di fuga e l'illusione della salvezza – è protagonista del racconto: nelle grotte, anzi, sono altre le guide esperte, con ruoli rilevanti ai fini dell'intreccio. D'altra parte, nella foto che le ritrae prima della partenza per il viaggio senza ritorno (inquadratura riproposta poi come sfondo durante i titoli di coda) sono “una per tutte e tutte per una”, un gruppo unito e ben affiatato, che si disgrega e dissolve solo in quell'«itinerario di sprofondamento e di apparizione dell'*unheimlich*»³⁶⁰, scrive Bruno Fornara, in quella discesa in un *maelström* di rocce e sangue, direbbe forse E.A. Poe, se si pensa al primo passo nella voragine e al *desiderio* di esplorare gli abissi, pur rischiando la morte. Forse la sequenza più corale è proprio quella che precede l'escursione, quando, la sera prima, tutte riunite nell'isolato chalet di montagna, si conoscono meglio, scherzano, ridono, si ubriacano, e parlano polifonicamente una sull'altra, mentre la macchina da presa le inquadra con un totale del soggiorno.

Concludendo, Davide Turrini afferma che «quell'esplorazione delle viscere, quell'immersione nel precipizio della terra [...] attua un rapporto simbiotico e dialettico con il territorio oltre i confini dell'intimo»³⁶¹: infatti più le donne sprofondano negli inesplorati cunicoli più si avvicinano a sé (alle proprie paure, ai loro reali “io”) e nello stesso tempo si allontanano da sé (dalla ragione, verso la follia). E il coro a poco a poco, passo dopo passo, tra ferocia e cannibalismo, perde uno dopo l'altro i suoi membri.

³⁶⁰ Bruno Fornara, *The Descent*, «Cineforum», n. 449, novembre 2005, p. 53.

³⁶¹ Davide Turrini, *The Descent – Wolf Creek*, «SegnoCinema», n. 136, novembre-dicembre 2005, p. 53.

3.2. Il pasto. Un rituale collettivo

Se da un lato la situazione narrativa delle “gite fuori porta” si contrappone a quella ambientale delle città, dall'altro il *rituale collettivo del pasto* – cerimoniale “di gruppo”, creatore di spazio sociale, attività appunto rituale³⁶² –, consumato generalmente tra le mura domestiche, è correlato ai “luoghi abitativi” del capitolo precedente ed è dunque presente anche in alcuni lungometraggi già trattati. Per esempio sono state analizzate tre opere – nell'ordine, *Gosford Park* di Altman, *El angel exterminador* di Buñuel, *The Dead* di Huston – in cui le sequenze della condivisione del pasto sono significative anche e soprattutto dal punto di vista della messa in scena della coralità. Si ricordino in Altman i pranzi e le cene in cui vengono contrapposti i mondi di servi e padroni; in Buñuel l’“incubo” narrato ha inizio proprio con una cena che si protrae troppo a lungo e durante la quale iniziano a verificarsi strani accadimenti³⁶³; infine per quanto riguarda Huston è già stata analizzata la lunga sequenza della cena, con la macchina da presa che stacca da un personaggio all'altro e con i campi totali che avvolgono l'intera tavolata. In questi tre film, la situazione in questione, pur funzionale, rimane parte di un “insieme

³⁶² Cfr. Mary Douglas, *Antropologia e simbolismo. Religione, cibo e denaro nella vita sociale*, traduzione di Eleonora Bona, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 165-67. Il volume raccoglie saggi tratti da due raccolte: *Implicit Meanings. Essays in Anthropology* del 1975 e *In the Active Voice* del 1982.

³⁶³ Inevitabile – in questa particolare sezione in cui si approfondisce la situazione del *pasto* – è il collegamento con il posteriore *La Grande bouffe (La grande abbuffata)*, 1973 di Marco Ferreri, che mette in scena però *solo quattro* personaggi (un giudice, un pilota, un ristorante, un produttore televisivo), decisi a compiere un suicidio erotico-gastronomico chiusi in una villa parigina, che «si trasforma ben presto in una scatola buñueliana», da Alberto Scandola, *Marco Ferreri*, Milano, Il Castoro, 2003, p. 99. Ferreri anticipa un altro lungometraggio in cui il rituale e la condivisione del pasto è centrale – anche se, scrive Viviana Lapertosa, «non è il tema del cibo o il discorso sull'alimentazione, a essere affrontato, ma piuttosto un'accezione molto particolare dell'espressione “mangiare”», da Viviana Lapertosa, *Dalla fame all'abbondanza. Gli italiani e il cibo nel cinema italiano dal dopoguerra a oggi*, Torino, Lindau, 2002, p. 159 –, ma dove ancora una volta sono sempre solo quattro le figure (quattro fascisti, che rappresentano i quattro poteri) al centro del dramma: *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini, ispirato al manoscritto del 1785 *Les 120 journées de Sodome, ou l'École du libertinage* del marchese de Sade. La situazione della condivisione del pasto, in Ferreri e in Pasolini, è inoltre differente, poiché il rituale non ha soste, non è momento di *ri-unione*, ma una sorta di costante “flusso”, quasi senza senza interruzioni.

corale” messo in evidenza da altri aspetti più efficaci, tra cui, appunto, la rappresentazione dei “luoghi” e il rapporto che intercorre tra i personaggi e lo spazio in cui essi si muovono³⁶⁴.

Ancora una volta – come già per *The Cat and the Canary* di Leni, *Grand Hotel* di Goulding, *La Règle du jeu* di Renoir e *The High and the Mighty* di Wellman – è un “film-archetipo” dell'argomento approfondito in questa sezione: *Dinner at Eight* (*Pranzo alle otto*, 1933) di George Cukor³⁶⁵. La trama è semplice e più o meno linearmente sviluppata: Millicent, moglie snob di Oliver Jordan, armatore malato e prossimo al fallimento, organizza una fastosa cena di gala, invitando l'anziana, ricca e grassa attrice Carlotta Vance, il capitano d'industria Dan Packard, con la bionda e sciocca moglie Kitty al seguito, il medico di famiglia Talbot con la consorte Lucy, l'attore ormai sul “viale del tramonto” Larry Renault e una coppia di poveri parenti, che prende il posto dei due ricchi inglesi, per i quali Millicent ha inizialmente organizzato l'evento. Due padroni di casa e otto invitati, circondati da altri personaggi, “secondari” ma significativi (la cameriera dei Jordan, la “servetta” di Kitty, la figlia e l'agente di Larry, etc.).

Alla base del film di Cukor è un'omonima pièce del 1932 di Edna Ferber e George S. Kaufman, e il regista mantiene l'impianto teatrale dell'opera: i personaggi entrano ed escono “di scena” a turno, attraverso la porta della sala; porta che alla fine del film si chiude, come un sipario di fronte allo spettatore. Scrive a questo proposito Carlos Clarens: «The episodic structure discourages any ensemble acting, but there are some superior star turns which, more than the precision of each entrance and exit, give the picture its heightened theatrical tone»³⁶⁶.

³⁶⁴ Un ultimo esempio: in *Domenica d'agosto* di Emmer – esaminato a proposito della situazione narrativa della “gita fuori porta” – l'intera giornata è scandita nei suoi momenti salienti, e uno di questi è il pranzo, durante il quale i nuclei (familiari, di amici, etc.) si riuniscono, condividendo una pausa dai divertimenti.

³⁶⁵ Uscito in Italia anche con il titolo *Una cena speciale*. Si ricordi inoltre l'omonimo remake del 1989 di Ron Lagomarsino.

³⁶⁶ Carlos Clarens, *George Cukor*, London, BFI, 1976, p. 39 [«La struttura a episodi non lascia spazio a un'azione “di gruppo”, ma ci sono alcune importanti svolte da parte di alcuni personaggi che forniscono al film il suo accentuato tono teatrale, più

L'intera vicenda – ambientata a New York nel 1929, dopo il crollo della Borsa di ottobre – è sviluppata nell'arco di una settimana, durante la quale i personaggi vengono uno alla volta introdotti, presentati e sviluppati separatamente, ciascuno nel proprio ambiente. Nel corso della narrazione emergono relazioni, rivalità, curiosità: Carlotta è stata in passato amante di Oliver, Larry non ha nemmeno i soldi per pagare l'albergo ed è incapace di dialogare con la figlia Paula, il “trafficante” Dan ha causato la rovina finanziaria di Oliver, Kitty è l'amante del dottor Talbot, la figlia dei Jordan ha una relazione con Larry, Millicent – nonostante i problemi economici e di salute del marito – si preoccupa solo dell'organizzazione e della riuscita della cena.

Nel finale si ritrovano finalmente tutti insieme – fatta eccezione per l'alcolizzato Larry (John Barrymore in un ruolo semi-autobiografico), che (fuori campo) si toglie la vita, disilluso dal suo stesso agente Max Kane – per l'agognata cena, nascosta, fuori campo e fuori dalla storia: il film si conclude prima che i commensali si siedano a tavola. Significativamente, dopo un racconto a incastri che descrive sempre due o tre personaggi per volta, solo una delle ultime inquadrature, un totale della sala da pranzo, racchiude tutti gli invitati a cena, rappresentanti di una borghesia statunitense medio alta, spogliata delle apparenze e dei trucchi del perbenismo: il “fascino discreto”, già negli anni Trenta di Cukor, in piena depressione economica, è smascherato in una commedia corale, sgradevole nel sarcasmo “alla George Bernard Shaw”³⁶⁷, tragicamente ironica e malinconicamente sprezzante.

Si è anticipato nel capitolo precedente che *El angel exterminador* di Buñuel è accostabile per diversi aspetti – su tutti, gli atti mancati o reiterati della borghesia – al successivo (di un decennio) *Le Charme discret de la bourgeoisie* (*Il fascino discreto della borghesia*, 1972).

I pasti mancati del terzultimo film di Buñuel scandiscono infatti il racconto (sceneggiato con Jean-Claude Carrière), determinando

della precisione di ogni entrata e uscita (di scena)», traduzione mia].

³⁶⁷ Cfr. Ermanno Comuzio, *George Cukor*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 24.

l'esistenza e la quotidianità di una borghesia incarnata nei sei personaggi principali – «Six Characters in Search of a Meal»³⁶⁸, li definisce Rebecca Pauly: don Raphael, ambasciatore a Parigi dell'immaginaria “Repubblica delle banane” di Miranda, i Thévenot, ovvero l'uomo d'affari François, la moglie Simone e la cognata Florence, e la coppia formata da Henri Sénéchal e dalla moglie Alice.

La «messa in scena buñueliana [...] struttura una serie di elementi ideologici e politici su una serie di avvenimenti ripetitivi, ma non fornisce allo spettatore indicazioni per una lettura orientata in un'unica direzione»³⁶⁹, scrive Cristina Bragaglia. In questa sede, interessa in particolare sottolineare come i nove ostacoli, che interrompono i nove pasti (talvolta semplici merende) dei personaggi, vadano a sovvertire l'ordine e la ritualità della borghesia, coralmemente incarnata nei sei protagonisti.

Per proporre qualche esempio, già nelle prime sequenze, sono due le cene mancate, neanche iniziate: quella a casa dei Sénéchal, che a causa di un disguido viene spostata in un ristorante, dove però è deceduto nel pomeriggio il proprietario e dunque non è opportuno disturbare. Due tentativi fallimentari, perché «non si completa mai nulla, nelle relazioni fra gli esseri strampalati che si alternano sulla scena del film, e tutto è sempre rinviato»³⁷⁰, sottolinea Fernaldo Di Giammatteo. Vi è poi il mancato tè pomeridiano che le tre donne – «like the three Graces or Charities of Greek mythology, the three main women characters [...] stroll through life inspiring awe and reverence among the various male characters who intrude on their lives»³⁷¹, scrive

³⁶⁸ Rebecca Pauly, *A Revolution Is Not a Dinner Party: The Discrete Charm of Buñuel's Bourgeoisie*, «Literature/Film Quarterly», vol. 22, n. 4, 1994, p. 233 [«Sei personaggi in cerca di un pasto», traduzione mia]. E Pirandello è evocato anche nella sequenza della cena a teatro, in cui gli invitati sono costretti a recitare alcune battute – che ignorano – dal sesto atto del dramma del 1844 *Don Juan Tenorio* di José Zorrilla.

³⁶⁹ Cristina Bragaglia, *Sequenze di gola. Cinema e cibo*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2002, p. 29.

³⁷⁰ Fernaldo Di Giammatteo, *Milestones*, cit., p. 283.

³⁷¹ Peter William Evans, *The Indiscreet Charms of the "Bourgeoises" and Other Women*, in Peter William Evans – Isabel Santaolalla (a cura di), *Luis Buñuel: New Readings*, London, BFI, 2004, p. 145 [«come le tre Grazie o le Cariti della mitologia greca, i tre personaggi femminili principali [...] passeggiano attraverso la vita, ispirando soggezione e rispetto tra i vari personaggi di sesso maschile che si intromettono nella loro vita», traduzione mia].

Peter William Evans – non riescono a consumare, poiché il cameriere le avverte che è tutto esaurito: tè, caffè, latte, tisane. In un successivo appuntamento irrompe un colonnello dell'esercito a spezzare il rituale, e anche il tentativo di riparare al danno fallisce: l'invito a casa dello stesso colonnello si rivela “finto” – un gioco, uno scherzo –, e i borghesi si ritrovano sul palcoscenico di un teatro, senza “sapere la parte” che devono recitare. E se i pasti sono costantemente interrotti (o neppure iniziati), i «luoghi del cibo (case, ristoranti, sale da tè) rappresentano il proscenio in cui viene recitata l'eterna commedia della celebrazione di status di una classe superiore, o che tale si ritiene»³⁷².

Il cibo – prima e basilare necessità umana – è dunque, scrive Auro Bernardi, «*ritualizzato* da queste persone la cui intera esistenza è circoscritta in un ambito quasi liturgico di incontri, adulteri, sotterfugi e bassezze»³⁷³. Perché «l'ironia buñueliana colpisce i luoghi abituali del rituale e permette di scoprire “l'uso” che di tali cerimonie fa la borghesia, il perbenismo ipocrita e la falsa rispettabilità che informano di sé il rituale borghese»³⁷⁴, sottolinea ancora Cristina Bragaglia. E il continuo rimandare e annullare i pasti è evidente metafora dell'impotenza (del potere) della borghesia, spaesata e inconcludente – si pensi alle tre camminate senza meta, da un nulla a un altro nulla, che interrompono il racconto. Il film è, in breve, costruito sulle tipiche tematiche buñueliane (sesso, morte, satira delle maggiori reazionarie istituzioni), in un surreale intreccio caratterizzato da flashback, improvvise interruzioni, onirismo, “realismo quotidiano e stravaganza fantastica”³⁷⁵, a creare – con le parole di Giuseppe Gabutti – un «mosaico della realtà con le intrusioni del sogno»³⁷⁶.

Tornando alla questione della corallità, ai sei personaggi principali ne va poi aggiunto un settimo: il “vescovo-operaio”, assunto dai Sénéchal come giardiniere e al quale viene concesso via via sempre

³⁷² Alberto Natale, *Food Movies. L'immaginario del cibo e il cinema*, Bologna, Gedit, 2009, p. 62.

³⁷³ Auro Bernardi, *Luis Buñuel*, cit., p. 312.

³⁷⁴ Cristina Bragaglia, *La realtà dell'immagine in Luis Buñuel*, cit., p. 122.

³⁷⁵ Cfr. Raymond Lefèvre, *Luis Buñuel*, Paris, Edilig, 1984, p. 141.

³⁷⁶ Giuseppe Gabutti, *Luis Buñuel. L'utopia della libertà*, Roma, Edizioni Paoline, 1981, pp. 85-86.

maggior spazio – come nell'episodio del moribondo, con il quale vengono recuperate suggestioni (nient'altro, dal momento che conclusione e ideologia di fondo sono variate) sadiane (in particolare *Dialogue entre un prêtre et un moribond* del 1782), non nuove in Buñuel: il prete perdona, ma l'uomo si vendica. Tra le altre indirette influenze letterarie, si ricordi *Hamlet* di Shakespeare, di cui il regista – con il racconto del sogno del militare che, istigato dalla madre, uccide il padre – stravolge le interpretazioni freudiane; o ancora, in merito al meccanismo narrativo, *Manuscrit trouvé à Saragosse* di Jan Potocki, con i suoi giochi e incastri tra le storie raccontate da più personaggi, e la novella *Don Juan*, contenuta nella raccolta del 1814 *Fantasiestücke in Callots Manier* (*Racconti fantastici alla maniera di Callot*) di E.T.A. Hoffmann, in cui lo scrittore tedesco racconta di essere trascinato nel sonno direttamente su un palco dove assiste alla rappresentazione del settecentesco *Don Giovanni* di Mozart³⁷⁷.

Concludendo, citando Pino Bertelli, «il film è la dilatazione spazio/temporale di appuntamenti mancati, pranzi interrotti, follie e vendette consumati da una cosca borghese lungo il cammino dissolutivo, effimero della loro esistenza. Le otto storie si innestano (tra digressioni e ammiccamenti) nel conforme e rituale borghese»³⁷⁸. Se negli otto blocchi narrativi viene dato spazio alternativamente prima a un personaggio poi a un altro, essi si ritrovano tutti insieme solo, e appunto, in occasione del pasto da consumare, puntualmente reiterato, rimandato, annullato.

Per quanto riguarda l'Italia, Ettore Scola è certamente il regista che meglio esprime, nell'arco del ventennio degli anni Ottanta e Novanta, una certa forma di coralità legata al rituale del pasto. Roberto Nepoti accosta giustamente in un saggio i tre film cosiddetti “corali” di Scola – *La terrazza* (1980), *La famiglia* (1987), *La cena* (1998) –, identificando alcune relazioni tra le opere in questione, in particolare

³⁷⁷ Cfr. Alberto Cattini, *Luis Buñuel*, cit., pp. 108, 113.

³⁷⁸ Pino Bertelli, *Luis Buñuel. Il fascino discreto dell'anarchia*, Pisa, Biblioteca Franco Serantini, 1996, p. 112. Cfr. Anche Pino Bertelli, *Cinema dell'eresia. Gli incendiari dell'immaginario*, Santa Giustina (Rimini), NdA Press, 2005, pp. 74-76.

«la pluralità e coralità della rappresentazione, i modelli di diegesi spaziale e temporale, la volontà di mettere in scena l'evoluzione dell'antropologia culturale italiana»³⁷⁹.

Una breve e necessaria digressione. Nepoti non include tra le opere corali di Scola *Le Bal* (*Ballando ballando*, 1983): pur non motivando la decisione, compie un'esclusione appropriata. Il lungometraggio percorre – attraverso musiche e balletti – mezzo secolo di storia francese, divisa in cinque atti (che si concentrano su momenti storici salienti, in particolare la vittoria del Fronte popolare del 1936, l'occupazione nazista del 1940, la liberazione del 1945, il 1956 e gli echi del conflitto in Algeria, il Sessantotto), in una balera della periferia parigina nel 1984. Ispirandosi all'omonima opera teatrale del 1980, allestita dal Théâtre du Campagnol di Jean-Claude Penchenat, Scola mette in scena, senza dialoghi, ventitré attori, mimi e ballerini (che interpretano in tutto circa centoquaranta personaggi), in una sala da ballo che si trasforma in un “microcosmo storico”. Nonostante l'elevato numero di personaggi, il film *non* si può definire *corale* nel significato qui condiviso, poiché il protagonista è uno solo: la Storia (o, se si preferisce, la Cronaca). Roberto Ellero sostiene che i movimenti di macchina hanno il pregio di «tenere costantemente a fuoco la coralità e gli individui, mediante un uso accorto di “totali” e di “particolari”»³⁸⁰, ma non vi è alcuna indagine psicologica: i muti personaggi sulla scena non si possono forse neanche definire tali, nel momento in cui divengono semplici pedine di un puzzle, storico appunto, più ampio.

Tornando ai film “corali” – e rimandando opportunamente al terzo capitolo l'analisi di *La famiglia* –, il momento del pasto ha funzione specifica sia in *La terrazza* sia in *La cena* – tappe fondamentali sia nella filmografia di Scola sia nell'elaborazione del concetto di coralità cinematografica –, con diverse modalità di messa in scena e differenti risultati nello sviluppo dell'intreccio e nella rappresentazione della coralità dei personaggi.

³⁷⁹ Roberto Nepoti, *Famiglie, terrazze, cene: i film “corali”*, in Vito Zagarrio (a cura di), *Trevico – Cinecittà. L'avventuroso viaggio di Ettore Scola*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 197.

³⁸⁰ Roberto Ellero, *Ettore Scola*, Milano, Il Castoro, 1996, p. 80.

Nella prima delle due opere, Scola ritrae – con la collaborazione alla sceneggiatura di Age e Scarpelli – una Roma “radical-chic”, incarnata in particolare in cinque personaggi: Enrico, interpretato da Jean-Louis Trintignant, sceneggiatore in crisi che si arrende alla stesura di una “facile” commedia a episodi, ma poi si tempera letteralmente – e simbolicamente – un dito e finisce ricoverato; il giornalista politico Luigi (Marcello Mastroianni), che cerca di riallacciare i rapporti (si sono separati da pochi giorni) con la moglie, donna avviata a una carriera televisiva³⁸¹; il depresso funzionario della RAI Sergio (Serge Reggiani), ex romanziere di successo, che perde la vita sotto la neve finta di uno studio televisivo – rievocando la morte del pilota Mastroianni nel citato *La Grande bouffe*; Amedeo (Ugo Tognazzi), ignorante (confonde allegoria con allegria, Capitan Nemo con Memo, etc.) e volgare produttore cinematografico, con un passato da comparsa in film mitologici; e infine l'onorevole Mario Dorazio (Vittorio Gassman), deputato adultero – la giovane amante Giovanna è interpretata da Stefania Sandrelli – del PCI. Almeno altri tre personaggi fungono da ulteriore collante alle cinque storie principali (veri e propri episodi con un *incipit* e una conclusione comune): Galeazzo, attore comico in declino, da poco tornato disilluso dal Venezuela, dove credeva di trovare la “Mecca del Cinema”; un arrogante critico cinematografico, sempre pronto a sciorinare la propria opinione; la diciassettenne Isabella, che vaga per la terrazza, costantemente alla ricerca del fidanzato, figlio dei padroni di casa, e scorrendo un po' con tutti.

Il film si apre e si chiude – la macchina da presa prima si avvicina poi si allontana lentamente – con un campo totale della terrazza, “luogo-simbolo”, di un attico, cornice dove si presenta sin da subito una situazione collettiva (si incontrano amici, conoscenti, colleghi, parenti, formando una sorta di instabile “gruppo di famiglia”), da cui hanno

³⁸¹ Nell'episodio dedicato a Luigi sono significativi due momenti: nel primo, mentre discute con la moglie, la macchina da presa stacca per inquadrare altri personaggi (Scola non vuole abbandonare nessuno), mentre si continuano a udire le loro voci; il secondo è la sequenza di un'altra cena – altro “difficile” pasto – sempre tra i due, serviti da un anziano e tremante cameriere, che Luigi è “costretto” ad aiutare.

inizio gli sviluppi narrativi, e dove, qualche mese dopo, essi trovano un amaro epilogo in cui nulla, nonostante le svolte talora significative, sembra essere cambiato.

La struttura del film, con la stessa serata presentata da cinque angoli visuali diversi, a seconda del personaggio scelto come protagonista – rievocante la tecnica di *The Killing* (*Rapina a mano armata*, 1956) di Stanley Kubrick –, permette di rivelare l'essenza della storia da più punti di osservazione³⁸². E la circolarità del racconto sembra rendere i personaggi – scrivono Pier Marco De Santi e Rossano Vittori – «claustrofobicamente prigionieri dei loro vizi»³⁸³.

Sin dall'inizio è evidente l'impianto polifonico dell'opera: frammenti di dialoghi, voci sovrapposte, discorsi interrotti caratterizzano quello che può essere definito il “prologo”, prima che il regista inizi a seguire Enrico, il primo dei personaggi a essere indagato. I cinque, con un montaggio che adotta efficaci ellissi, sono seguiti anche nei giorni e nelle settimane successive alla cena introduttiva, nella quale funge da leitmotiv la frase «È pronto, venite», pronunciata dalla padrona di casa sei volte: oltre alla prima, di carattere introduttivo, per altre quattro volte quelle tre parole interrompono il racconto e riavvolgono automaticamente gli eventi, fornendo al regista la possibilità di cambiare “punto di vista” – terminologia in questo caso impropria, dal momento che tutti gli intrecci sono comunque raccontati impersonalmente. E infine la medesima frase apre metacinematograficamente – si ode la voce che grida “ciak”, avviando le riprese – l'epilogo, che vede riuniti (fatta eccezione per lo sfortunato Sergio) tutti i personaggi.

Sulla terrazza – e nel corso del film – si parla di tutto. Vengono,

³⁸² Cfr. Antonio Bertini (a cura di), *Ettore Scola. Il cinema e io*, Roma, Officina, 1996, pp. 155-56. *The Killing* è tratto dal romanzo *Clean Break* di Lionel White e racconta l'organizzazione di una rapina a un ippodromo messa in atto dall'ex detenuto Johnny Clay, affiancato da numerosi altri personaggi (complici e non), ognuno dei quali fornisce la propria “visione dei fatti”. Ma Kubrick – o, meglio, il Jack Torrance di *The Shining* (1977) di Stephen King – è indirettamente citato anche con la figura di Enrico, che, nella sua notte insonne, durante la quale non riesce a scrivere, crea disegni e frasi senza senso con la macchina da scrivere.

³⁸³ Pier Marco De Santi – Rossano Vittori, *I film di Ettore Scola*, Roma, Gremese, 1987, p. 142.

talvolta casualmente, citati scrittori, registi, attori, filosofi: Nietzsche – di cui è nominata a sproposito l'inesistente opera *Al di là della tragedia*, mescolando evidentemente i due saggi *Jenseits von Gut und Böse* (*Al di là del bene e del male*) e *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*La nascita della tragedia*) –, Wittgenstein, Totò, Pirandello, Diderot, Sordi, Spinoza, l'inventato Frank Furt (il pensiero va alla neomarxista Scuola di Francoforte), Baudelaire, Fassbinder, Strindberg, Amedeo/Tognazzi cita Tognazzi, Kierkegaard, Emmer, Mastrocinque, Mattòli, il presente/assente Fellini, Leopardi, etc. Si discute di politica e si progettano film da realizzare, dalla commedia *I nuovi tabù* – significativamente un lungometraggio in cinque episodi, «“plurale”, con un sacco di personaggi», lo descrive Enrico – all'opera d'avanguardia *L'apostata* al drammatico *Il giardino dei supplizi*, che deve necessariamente diventare comico, naturalmente per ragioni commerciali.

Pur concludendosi con un temporale improvviso – *tempesta centripeta* che costringe tutti gli invitati a rientrare in casa –, è la «cena reiterata e interminabile [...] il perno intorno al quale si sviluppano e si condensano le singole vicende dei personaggi ritratti tutti con un piatto in mano mentre mangiano»³⁸⁴: con il pasto iniziale – ripreso cinque volte, con inquadrature e punti di vista differenti – e quello conclusivo, il film trova il suo inizio e la sua fine.

Concludendo, con le parole di Marco Vallora, che compie un funzionale “passo indietro”, *La terrazza* non è altro che un «pretesto per mischiare tanti personaggi, un po' secondo la lezione del *Grand Hotel* (gente che viene, gente che va) oppure del campiello goldoniano (o ringhiera di Bertolazzi, che è lo stesso), dove tutti si conoscono, tutti sanno tutto di tutti»³⁸⁵.

³⁸⁴ Ennio Bispuri, *Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 115.

³⁸⁵ Marco Vallora, *La terrazza*, «La Gazzetta del Popolo», Torino, 9 febbraio 1980; oggi in Antonio Maraldi (a cura di), *I film e le sceneggiature di Ettore Scola*, Cesena, Quaderni del Centro Cinema, 1982, p. 96. Vallora si riferisce palesemente al già analizzato *Grand Hotel* di Baum e Goulding, rispettivamente scrittore e regista dell'opera, alla commedia corale – si narrano i diversi momenti della vita quotidiana in una piccola piazza di Venezia – del 1756 *Il campiello* di Carlo Goldoni e alle “storie di ringhiera e di cortile” di Carlo Bertolazzi.

Quasi vent'anni dopo, Scola dirige *La cena*, ambientandolo, dall'inizio alla fine, all'interno della trattoria Arturo al Portico, a Roma (si ipotizza), dove si intrecciano le conversazioni di numerosi personaggi e ognuno dei quattordici tavoli racconta una storia, la *sua*.

Afferma lo stesso regista: «Il Cinema lo ha fatto altre volte: ha scelto un posto, un luogo chiuso o all'aperto, vi ha riunito un po' di gente e ha raccontato le sue storie, il suo modo di essere e di comportarsi all'interno di quel gruppo, piuttosto che seguire l'uno o l'altro personaggio separatamente. Robert Altman lo ha fatto in un raduno per un concerto [...] o in una festa di matrimonio, noi stessi su una terrazza o in una sala da ballo»³⁸⁶.

Scrive d'altra parte Roberto Chiesi:

«Scola ha potuto concentrarsi sul disegno preciso delle nature e delle storie dei suoi personaggi, sfumandone i connotati [...] nello spazio di una cena al ristorante di una Roma imprecisata, si inanellano quattordici situazioni differenti per altrettanti tavoli [...] Talvolta si verificano increspature e interferenze fra le storie che si articolano intorno ai tavoli»³⁸⁷.

Troviamo così il tavolo del solitario e colto maestro Pezzullo (ancora Gassman), la frivola Isabella con la figlia Sabrina che le confida il desiderio di diventare suora, il professore (Giancarlo Giannini) con la giovane studentessa e amante Cecilia, il triste e depresso ragionier Marchetti che conosce e invita al proprio tavolo il mago Adam, il quale forse non è il truffatore che sembra, Bricco e Menghini, coppia che si appresta a mettere in scena un inedito dramma teatrale; e ancora il tavolo degli studenti che festeggiano un compleanno e dei quali uno si allontana a metà serata perché compie volontariato (di nascosto, come fosse azione di cui vergognarsi) fra i senzatetto; quello della famiglia orientale che non parla italiano, quello delle anziane signore, etc. Intorno a loro si muove lo staff del ristorante, tra cui la proprietaria Flora (Fanny Ardant), il capo

³⁸⁶ Ettore Scola, *Prefazione* ad AA.VV., *La cena*, Roma, Gremese, 1999, p. 5. Il regista si riferisce chiaramente a *Nashville* e *A Wedding* di Altman e ai suoi *La terrazza* e *Le Bal*.

³⁸⁷ Roberto Chiesi, *La cena*, «SegnoCinema», n. 95, gennaio-febbraio 1999, p. 54.

cameriere Diomede, Maurizio, il cameriere che si diletta di poesia e chiede consigli al severo ma comprensivo Pezzullo, lo chef Duilio, etc.

Se i clienti compiono il loro ingresso nella trattoria un po' alla volta – alcuni addirittura si intromettono nei tavoli e nelle discussioni a cena avanzata (si pensi ai quattro amanti di Lolla, che sopraggiungono dilazionati nel corso della serata) –, gli stessi escono dal locale, ormai prossimo alla chiusura, quasi tutti insieme, prima che il mago con il suo nuovo amico prendano il volo su una scopa magica – almeno così immagina il bambino coreano, che ha giocato tutta la sera con il suo videogioco e che è anche l'unico ad avere immortalato in una fotografia la levitazione di Adam –, in una sequenza conclusiva che omaggia *Miracolo a Milano* (1951) di Vittorio De Sica. Prima dell'epilogo, però, una pausa nel racconto è particolarmente significativa per la messa in scena della coralità: una violinista suona una musica malinconica e tutti rimangono in silenzio ad ascoltare, mentre la macchina da presa, con una carrellata circolare e una serie di primi piani, riprende tutti i presenti penserosi, dai singoli tavoli del salone alla cucina.

Citazioni letterarie emergono in particolare in due occasioni: Bricco e Menghini parlano insieme a un appassionato cameriere di Luca Ronconi e del suo adattamento di *I fratelli Karamazov* di Dostoevskij, mentre recitano il testo del loro dramma: una spietata critica al Cristianesimo, in cui un rivisitato e silenzioso Gesù non risponde alle accuse dell'inquisitore, ma con un solo bacio conclusivo fa crollare ogni certezza; poi, verso la fine, Maestro e Professore si incontrano – ed è l'unica situazione in cui due tavoli si “uniscono” tra loro –, per commentare la fuga della giovane Cecilia dal locale, ed emergono due culture a confronto: quella pretenziosa e saccente del personaggio interpretato da Giannini, che sciorina una frase in latino («Sicut erat in votis», «Era quanto si sperava», spiega), e quella del Maestro impersonato da Gassman, che non solo comprende senza bisogno di traduzione, ma inaspettatamente contestualizza la frase, pronunciata da Orazio a Mecenate, in ringraziamento per un podere avuto in dono³⁸⁸.

³⁸⁸ Il testo originale recita in realtà: «Hoc erat in votis» [«Sì, era questo che desideravo», traduzione di Marco Beck], da Orazio, *Sermones – Satire*, II, 6, v. 1, in

È evidente, ancora una volta, l'interesse di Scola nei confronti dei personaggi e della loro psicologia, piuttosto che dell'intreccio e della dimensione sociale e politica: la trama stessa diviene mero pretesto per collegare i vari micro-episodi tra loro correlati e farli interagire³⁸⁹. Ma se in *La terrazza* la struttura è simile a un “guidato intertesto”, in cui la pellicola si riavvolge con uno stacco per ricominciare dall'inizio, fornendo al regista (e allo spettatore) la possibilità di cambiare direzione narrativa, in *La cena* tutto è lineare: unità di tempo, luogo e azione sono, a tratti rigorosamente, rispettate. E il pasto – che nel lungometraggio precedente è il perno intorno al quale le storie ruotano, a partire dal quale si diramano e verso il quale ritornano con la seconda cena conclusiva – diviene qui una *costante* (pur con tutte le sue “varianti da menu”), elemento perfettamente congruo alla situazione e all'ambientazione – certamente un ristorante lo è più di una terrazza –, specchio del paese e della cultura, sia essa sociale o alimentare.

Sempre in ambito italiano e di poco precedente, è significativo in alcune sequenze il secondo lungometraggio di Paolo Virzì, cosceneggiato insieme a Francesco Bruni: *Ferie d'agosto*, diretto nel 1995 e uscito nelle sale l'anno successivo. Non casualmente, Alessio Accardo e Gabriele Acerbo sottolineano certe affinità proprio tra Virzì e Scola, in particolare per quanto riguarda la visione del nucleo familiare – approfondito nel terzo capitolo – e il respiro corale di alcune opere³⁹⁰.

In breve – e senza scomodare Čechov, citato ripetutamente da autori e attori –, la commedia racconta di due gruppi di amici e parenti, in vacanza sull'isola pontina Ventotene, e degli inevitabili incontri e scontri che accompagnano la loro villeggiatura. Ventuno sono i personaggi, anche se i titoli di testa si focalizzano sui quattro nomi di richiamo: Silvio Orlando ed Ennio Fantastichini – i quali interpretano Sandro Molino e Ruggero Mazzalupi, i due “capi gruppo”, di “sinistra”

Maria Pellegrini – Marco Beck (a cura di), *Orazio. Tutte le opere*, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2007, pp. 530-31.

³⁸⁹ Cfr. Ennio Bispuri, *Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano*, cit., pp. 124-25.

³⁹⁰ Cfr. Alessio Accardo – Gabriele Acerbo, *My name is Virzì. L'avventurosa storia di un regista di Livorno*, Genova, Le Mani, 2010, p. 234.

e di “destra”, rispettivamente giornalista di «l'Unità» l'uno e proprietario di una piccola attività l'altro, in un'Italia neoberlusconiana –, Laura Morante, che interpreta Cecilia, moglie di Sandro, e Sabrina Ferilli, ovvero Marisa, sorella della moglie di Ruggero.

Lo stesso regista afferma in un'intervista di voler fornire uno «sguardo sulla società italiana dentro questa *commedia corale* di destini sentimentali, esistenziali, che si intrecciano nella circostanza di una villeggiatura a Ferragosto»³⁹¹. E in effetti riesce nell'intento, offrendo una visione più o meno negativa sia della sinistra colta (si parla di Bertrand Russell, di Ulisse e Nausicaa, etc.), ma inconcludente ed elitaria (si prende gioco della semplicità di un ospite), sia della destra egoista (Ruggero si rifiuta di pagare un paio di economici occhiali venduti da un ambulante senegalese alla moglie perché troppo “costosi”), sbruffona (gettano rifiuti in mare) e ignorante (la figlia di Ruggero trascorre il suo tempo a guardare patetiche trasmissioni televisive), tristi espressioni dell'Italia berlusconiana.

In merito alla coralità e al suo rapporto con il rituale collettivo del pasto, il film è significativo proprio perché i caratteri dei vari personaggi emergono in particolar modo durante i pranzi e le cene, sempre intorno a una tavola apparecchiata e imbandita. Ed è durante una cena che avvengono i primi veri e propri scontri tra i due nuclei contrapposti, prima per questioni di scarsa importanza, come il troppo rumore a tarda notte, poi in seguito a un “incidente” ben più grave: Ruggero sulla spiaggia spara, ferendolo a un braccio, al venditore senegalese.

Come in *La cena* di Scola il racconto si interrompe momentaneamente verso la fine e il regista ritrae tutti i personaggi con una carrellata, similmente agisce Virzì: alla vista di una stella cadente, tutti i personaggi esprimono il proprio desiderio, mentre la macchina da presa passa da uno all'altro – sono tutti sparsi per l'isola – con una serie di stacchi e dissolvenze incrociate.

Interessante è soffermarsi – e su questo concludiamo – sul finale

³⁹¹ Paolo Virzì, intervista contenuta negli extra dell'edizione dvd Cecchi Gori.

alternativo del film, eliminato nel montaggio finale, in cui tra i due “capi branco” sembra nascere un'intesa, mentre la vecchietta, nonna dei Mazzalupi, che parla un'incomprensibile lingua, simile a un vecchio dialetto abruzzese, racconta un episodio risalente alla seconda guerra mondiale e viene finalmente compresa da Sandro. E un temporale – significativo, anche alla luce della situazione della *tempesta*, analizzata nell'ultimo paragrafo del capitolo – spazza via l'estate.

Sempre nella seconda metà degli anni Novanta, altri due lungometraggi “minori” presentano una messa in scena della coralità singolarmente e diversamente legata al rituale del pasto: *The Last Supper* (*Una cena quasi perfetta*, 1996) di Stacy Title e *La Bûche* (*Pranzo di Natale*, 1999) di Danièle Thompson. Se nel primo il rito è mezzo e occasione per commettere un crimine, nel secondo è motivo e opportunità di incontro e “ri-unione” di un nucleo familiare.

Nel suo esordio nel lungometraggio, Title presenta cinque studenti universitari che organizzano ogni sabato sera una cena, durante la quale l'ospite, se ideologicamente sgradito, viene eliminato. In questa anarchica commedia si ritrovano le atmosfere e l'umorismo grottesco di *Arsenic and Old Lace* (*Arsenico e vecchi merletti*, 1944) di Frank Capra e di *The Ladykillers* (*La signora omicidi*, 1955) di Alexander Mackendrick; o ancora, ribaltando il sistema dei personaggi, di *Murder by Death* (*Invito a cena con delitto*, 1976) di Robert Moore, in cui a essere in cinque non sono i “padroni di casa”, bensì gli invitati – i cinque detective che devono risolvere un omicidio non ancora commesso – nella villa dell'eccentrico miliardario.

The Last Supper è dunque la storia di Jude, Pete, Paulie, Mark e Luke, cinque amici che convivono e che, in seguito a un “incidente” (viene accoltellato alla schiena) in cui perde la vita un ospite di passaggio, prendono la decisione di reiterare il rituale e invitare a cena ogni settimana una persona diversa con l'obiettivo di avvelenarla con arsenico e vino bianco, nel caso le sue idee (politiche, sociali, ambientali, etc.) non corrispondano a quelle dei cinque ragazzi

“liberal”. Omicidio dopo omicidio, passando da un parroco “fascista” a un avvocato anti-ambientalista, le tensioni nel gruppo aumentano e iniziano a emergere rimorsi e dubbi, in particolare tra le due ragazze e soprattutto quando a essere invitata a cena è una innocente diciassettenne, la cui unica colpa è credere nei valori di una famiglia tradizionale e che viene fortunatamente tratta in salvo da Jude.

Il finale vede capovolta la situazione narrativa: i cinque “giudici ed esecutori” vengono avvelenati dall'ospite (almeno così lascia intendere un dipinto), l'ambiguo e reazionario scrittore e politico che – scorgendo dalla finestra le nove piante di pomodori in giardino, corrispondenti alle nove persone scomparse e lì seppellite – intuisce i crimini commessi.

La coralità del film si manifesta, dunque, soprattutto durante le cene – costantemente interrotte dalle improvvise “riunioni in cucina”, ma sempre portate a termine e concluse con il “brindisi finale” –, quando sono raccolti a tavola i cinque protagonisti e il sesto malcapitato di turno: la sala da pranzo diviene aula di tribunale, le chiacchiere un interrogatorio, il pasto consumato l'ultima cena (quella del titolo originale) del condannato a morte, il vino strumento di morte, mezzo per compiere la “divina volontà” dei cinque amici, convinti di operare per il bene dell'umanità. E significative sono le soggettive della vittima, che a tavola guarda i cinque “giustizieri”, mentre lo osservano – lo sguardo verso la macchina da presa – in procinto di bere il “veleno purificatore”.

Un cenno merita anche *La Bûche*, esordio nel lungometraggio di Danièle Thompson, nel cui film il “pranzo di Natale” del titolo italiano – l'originale *bûche* significa invece ambigualmente “ceppo” (di Natale) – diviene una sorta di catalizzatore per tre sorelle Louba, Sonia e Milla, le quali si trovano forzatamente a organizzare insieme un cenone per dodici (o forse tredici) persone, per non lasciare sola la propria madre Yvette, che è divorziata e ha recentemente perso il secondo marito. Segreti e bugie vengono lentamente a galla durante i giorni di

preparazione all'incontro della Vigilia: la dolce Louba, cantante di cabaret, è incinta dell'amante sposato con un'altra, la borghese e pignola casalinga Sonia tradisce il marito ed è tradita dallo stesso, la scontrosa, ribelle e anticonformista Milla detesta sentimentalismi e ipocrisie che caratterizzano ed emergono a Natale, ma finisce con il ricredersi. Oltre alle tre sorelle – perni intorno alle quali ruotano tutte le vicende, che inscenano così una coralità imperfetta –, emergono anche altri personaggi: dalla madre, naturalmente, al padre ed ex marito Stanislas, violinista gitano in pensione, e poi compagni, figli, amici e amanti, che si alternano intorno al nucleo familiare principale, confidandosi talvolta con lo spettatore, con lo sguardo verso la macchina da presa.

Se la festività – in questo caso il Natale – come occasione di un raduno familiare, e dunque di inevitabili conflitti, come veicolo di nostalgie e speranze, rimpianti e ansie, non è una novità, l'opera è interessante perché l'attesa e la buona riuscita della cena accomuna tutti i personaggi, che vivono effettivamente solo le aspettative dell'evento: il rituale collettivo del condiviso pasto natalizio rimane fuori dalla storia e dal film – come, a chiudere il cerchio, in *Dinner at Eight* di Cukor.

Ci si potrebbe dilungare ulteriormente su opere caratterizzate dalla presenza di numerosi personaggi, ma si preferisce una breve carrellata, poiché esse non rispettano sempre alcuni canoni fondamentali della coralità esplicati nelle *Premesse*. Per esempio *Babettes gaestebud* (*Il pranzo di Babette*, 1987) di Gabriel Axel – tratto dal racconto omonimo contenuto in *Anecdotes of Destiny*, raccolta del 1958 di Isak Dinesen, pseudonimo di Karen Blixen – vede riunite dodici persone, ma l'intreccio trova il suo perno nella figura di Babette Hersant, cuoca francese (chef del Café Anglais in fuga da Parigi dopo la Comune) al servizio di due anziane signore norvegesi. In *Le Dîner de cons* (*La cena dei cretini*, 1998) di Francis Veber, anche se diversi sono i personaggi che entrano ed escono di scena, al centro delle vicende sono solo l'editore Pierre Brochant e l'invadente François Pignon (i “coglioni” del

titolo originale, che diventano “cretini” nella traduzione italiana) e la cena in questione, pretesto per divertirsi alle spalle del prossimo, non viene consumata. *La cena per farli conoscere – Commedia sentimentale* (2006) di Pupi Avati mette in scena cinque personaggi, ma il protagonista rimane, dall'inizio alla fine, l'attore in declino Sandro Lanza, interpretato da Diego Abatantuono; ancora cinque personaggi sono al centro di *Pranzo di Ferragosto* (2008) di Gianni Di Gregorio, ma il punto di vista è quello dell'unica figura maschile, lo stesso Di Gregorio, costretto a una forzata convivenza, durante il ponte di Ferragosto, con la madre e altre tre anziane signore³⁹². Solo quattro personaggi principali sono al centro di *Il pranzo della domenica* (2003) di Carlo Vanzina, che racconta i difficili rapporti tra una madre ricoverata in ospedale, costretta così a interrompere l'imposta tradizione del pranzo domenicale – del quale solo allora viene compreso il valore –, e le sue tre problematiche figlie, a loro volta assillate dalla stressante quotidianità con le rispettive famiglie. Infine, in *La Graine et le Mulet* (*Cous cous*, 2007) di Abdel Kechiche la sequenza “finale” della cena inaugurale dura più di un'ora – dunque occupa significativamente ampio spazio nella narrazione – e tanti sono i personaggi implicati nella storia, ma al centro degli intrecci, che coinvolgono la numerosa “famiglia allargata”, è il padre sessantenne, il cui sogno è aprire un ristorante a bordo di una vecchia barca.

³⁹² *Pranzo di ferragosto* è omaggiato nel 2009 dalla rivista «Ciak» con il Ciak d'Oro “per il miglior cast corale” – *ex aequo* con *Si può fare* (2008) di Giulio Manfredonia, che paradossalmente ha un singolo protagonista nella figura del sindacalista Nello.

3.3. In viaggio

La situazione narrativa del “viaggio” è in chiara opposizione a quella ambientale dei luoghi abitativi e degli “spazi forzati” – da cui talvolta non c'è via d'uscita e ogni movimento è circoscritto ad ambienti più o meno ristretti – e naturalmente legata a quella del “microcosmo in movimento”. È ovvio che in *The High and the Mighty*, *Airport*, *The Poseidon Adventure*, *The Cassandra Crossing* e *Murder on the Orient-Express* lo spazio ristretto del mezzo di trasporto è anche spazio in movimento, che però non raggiunge mai la destinazione prefissata: nei primi due film gli aerei, che viaggiano da Honolulu a San Francisco e da Chicago a Roma, sono costretti a rientrare; la nave Poseidon si muove solo nella prima parte del film, da New York verso Atene, prima di capovolgersi nel Mediterraneo; il treno Ginevra-Stoccolma del film di George Pan Cosmatos viene dirottato e interrompe la sua corsa sul ponte Cassandra, prima di arrivare in Polonia; Lumet “abbandona” il suo treno, in viaggio da Istanbul verso Calais, in Jugoslavia, nei pressi di Slavonski Brod (nell'attuale Croazia). Rimane dunque al momento esclusa la situazione in cui un gruppo di persone si muove *al di là* di ogni restrizione, infrangendo lo spazio chiuso, esplorando lo spazio aperto, e giungendo a destinazione. Il “viaggio” qui inteso si distingue dalla “gita fuori porta”, poiché, mentre in quest'ultima è presente la volontà, il desiderio – si è visto, talvolta disilluso nel finale – di tornare indietro, nei film seguenti un gruppo di persone parte per necessità, senza alcuna intenzione di fare ritorno a casa; e le sofferenze e il logoramento del viaggio – il cui scopo è il mutamento, la trasformazione di una condizione sociale – divengono un'ardua “prova” da superare³⁹³.

Un esempio pregnante è *Il cammino della speranza* (1950), quarto

³⁹³ Cfr. Eric J. Leed, *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism* [trad. it. *La mente del viaggiatore. Dall'“Odissea” al turismo globale*, traduzione di Erica Joy Mannucci, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 16-18].

lungometraggio di Pietro Germi, che racconta di un gruppo di poveri contadini e operai siciliani, perlopiù disoccupati, che decide di partire per la Francia, in cerca di un futuro migliore³⁹⁴. Scrive Enrico Giacovelli:

«Anche in questo film sociale il regista genovese non perde mai di vista gli individui, costruisce tassello dopo tassello un'opera corale in cui però sono frequentissimi i primi piani, come a ricordarci che ogni gruppo è formato da singoli individui, ogni coro da singole voci. Persino nelle scene di massa c'è sempre un'attenzione maniacale, quasi sacra, ai singoli individui, anche quelli di un attimo»³⁹⁵.

Tra i personaggi in viaggio ci sono il vedovo Saro con i suoi tre figli, i due novelli sposi Luca e Rosa, l'anziano ragioniere del paese, il bandito latitante Vanni con la sua ragazza Barbara (mal vista dalle altre donne del paese), la coppia Antonio e Lorenza, il ciarlatano Ciccio, etc.

La coralità emerge costantemente: quasi sempre al centro delle inquadrature più significative è un gruppo di persone. Nella prima sequenza troviamo i lavoratori in sciopero nella miniera e le donne fuori in attesa; poi una serie di inquadrature della piazza e delle vie del paese, in cui alcuni uomini ascoltano un comizio; a seguire la polifonica sequenza della taverna (in cui tutti cantano in coro *Casta diva*, canzone che accompagna il film). E l'atmosfera che racchiude l'intera comunità è certamente di profonda, e apparentemente insuperabile, miseria. Infatti «la galleria dei personaggi di Germi è una galleria di ritratti fotografici: e su tutti domina un ritratto minuto e preciso, il ritratto della miseria»³⁹⁶, scrive Tommaso Chiaretti.

Poi, ancora, l'appello del gruppo in partenza, la scena del veloce matrimonio, il percorso in pullman fino a Messina. Dopo una prima tappa a Napoli, la sequenza nella stazione di Roma – sempre a proposito della messa in scena della coralità – è esemplare: la macchina da presa segue con una carrellata tutti i personaggi scesi dal treno,

³⁹⁴ «Un film che ha il respiro della vita stessa», recita la presentazione cinematografica originale.

³⁹⁵ Enrico Giacovelli, *Pietro Germi*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 36.

³⁹⁶ Tommaso Chiaretti, *Il cammino della speranza*, «L'Unità», 24-11-1950; oggi in AA.VV., *Il cinema secondo Germi*, Roma, ANCCI, 1990, p. 135.

passando da uno all'altro con una serie di inquadrature volte a mostrare l'apprensione dei singoli per la condizione di “fuggitivi” – cui si unisce, partecipe, lo spettatore –, che costruisce la paura del gruppo, della collettività, del *coro*. Gli eventi sembrano qui precipitare: Vanni fugge inseguito dalla polizia; Ciccio si defila con i soldi, abbandonando la compagnia; Lorenza, moglie di Antonio, si perde. Dopo la sequenza dell'interrogatorio, altro esempio di riuscita corallità, il gruppo prosegue il viaggio fino alla pianura padana: un'altra scena esemplare – speculare a quella nella stazione di Roma – ritrae uomini e donne in cammino, lungo una strada tra i campi, questa volta con il sorriso sul volto.

E ancora la sequenza della festa, momento di serenità e gioia condivisa, che preannuncia però lutti e traversie: un siciliano è coinvolto in una rissa, sorta per questioni di razzismo da parte dei lavoratori locali («È perché siamo siciliani. “Torna a casa tua”, hanno detto», racconta la vittima). L'episodio successivo è incentrato su un altro scontro: quello tra gli scioperanti del posto e gli inconsapevoli lavoratori in nero siciliani. Il gruppo si affretta a proseguire il cammino: solo Saro rimane indietro con la figlia, ferita da un sasso, e con Barbara, inaspettata compagna. Poi la comitiva si divide: parte decide di abbandonare l'impresa e tornare in Sicilia, parte di proseguire (l'inquadratura di Rosa che corre incontro a Luca ricorda quella in cui Pina trova la morte in *Roma città aperta*, ma questa volta la donna riesce a raggiungere il proprio uomo e i due proseguono insieme il viaggio).

Numerose sono le influenze: un'opera filmica a cui il lungometraggio è legato è *Fuga in Francia* (1948) di Mario Soldati³⁹⁷, che racconta le vicende di un ex gerarca fascista, che tenta di espatriare clandestinamente in Francia, insieme al figlio (poi abbandonato), verso Grenoble, attraverso il confine alpino (evidenti dunque le affinità nella fabula). Da questo nucleo narrativo, nonché da una storia vera di cui Germi viene a conoscenza e dal romanzo *Cuori negli abissi* (1949) di

³⁹⁷ Nel lungometraggio lo stesso Germi recita nel ruolo del disilluso operaio e reduce di guerra Tembien.

Nino Di Maria, deriva lo spunto per il film³⁹⁸. Ma più interessante è rilevare affinità e differenze con un'altra opera narrativa, lontana (e separata dal secondo conflitto mondiale), ma ideologicamente affine: *The Grapes of Wrath*, romanzo del 1939 dello statunitense John Steinbeck, che narra le vicende dei Joad, famiglia di contadini in viaggio, nei primi anni Trenta del Novecento, dall'Oklahoma verso la California, alla ricerca di un lavoro e di un futuro migliore: entrambe speranze poi disilluse.

È importante ricordare che *The Grapes of Wrath* ha avuto un adattamento, omonimo, del 1940, di John Ford; e interessante è notare che, pur restando più o meno fedele alla fonte, il regista ne modifica parzialmente l'ideologia di fondo. A proposito dello stile fordiano, scrive Jim Sanderson:

«John Ford's *Grapes of Wrath* seems closer to *As I Lay Dying* than Steinbeck's novel. Steinbeck has the same metaphor and milieu as Faulkner to represent forces oppressing man. [...] But, Faulkner's fictive technique is closer to Ford's film technique. [...] Ford employs images similar to Faulkner's literary images in *As I Lay Dying* to enhance his American narrative»³⁹⁹.

A partire dal finale tragico e senza speranza del romanzo, che viene tagliato, per restare in linea con l'ottimismo – lasciato alle parole di mamma Joad – del New Deal rooseveltiano. E – oltre agli storici capitolini-digressione⁴⁰⁰ – viene tralasciata nel film la frase del romanzo forse più incisiva, probabilmente non affine alle idee del conservatore Ford:

«And fear the time when the strikes stop while the great owners live – for every little beaten strike is proof that the step is being taken. And this you

³⁹⁸ La sceneggiatura è dello stesso Germi, Federico Fellini e Tullio Pinelli.

³⁹⁹ Jim Sanderson, *American Romanticism in John Ford's "The Grapes of Wrath": Horizontalness, Darkness, Christ, and F.D.R.*, «Literature/Film Quarterly», vol. 17, n. 4, 1989, pp. 233, 243 [«*The Grapes of Wrath* di Ford sembra più vicino al romanzo *As I Lay Dying* che a quello di Steinbeck. Steinbeck usa la stessa metafora e ambiente sociale di Faulkner per rappresentare le forze che opprimono l'uomo. [...] Ma la tecnica fittizia di Faulkner è più vicina a quella filmica di Ford. [...] Ford impiega immagini simili a quelle letterarie di Faulkner in *As I Lay Dying* per rafforzare la sua narrazione americana», traduzione mia].

⁴⁰⁰ Quelli che ancora oggi accostano *The Grapes of Wrath* a *Moby Dick* (1851) di Herman Melville.

can know – fear the time when Manself will not suffer and die for a concept, for this one quality is the foundation of Manself, and this one quality is man, distinctive in the universe»⁴⁰¹.

In merito ad analogie e differenze ideologiche tra Steinbeck e Ford, sintetizza efficacemente Joseph Millichap:

«In his conservative vision, Ford found one consistent institution of value in the changing world – the family. His concern for family life gave him a real sympathy for the Joads [...], but his picture of them emphasizes the pathos of the family's disintegration and even implies that the family may be reunited. This feeling of loss is present in Steinbeck's original, but it is balanced by the development of a communal family, a sense of universal relationships. Ford misses this [...]. While he was the perfect director to translate certain aspects of Steinbeck's novel – the epic journey in all of its allegorical significance, its nostalgia for a way of life gone by, and its picture of a strong family fighting disintegration – other aspects such as the social problems, the vision of social solutions, and the documentary mode were less fully realized»⁴⁰².

E se lo scopo più ampio di *The Grapes of Wrath* richiede una struttura corale – il problema artistico centrale consiste nel presentare l'universale e l'epico in termini individuali e particolari e il risultato è una combinazione organica di strutture, in cui quella drammatica si adatta perfettamente alla storia di una famiglia particolare mentre la struttura corale dà modo alla Storia di palesarsi⁴⁰³ –, la coralità in parte

⁴⁰¹ John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, London, Penguin, 2000, p. 157 [«Sconfortante sarebbe il tramonto degli scioperi mentre i padroni continuano a durare; perché ogni sciopero anche fallito è evidenza del sopravvivere dello spirito. Sconfortante sarebbe notare che l'Umanità rinuncia a soffrire e morire per un'idea; perché è questa la qualità fondamentale che è alla base dell'Umanità, questa la prerogativa che distingue l'uomo dalle altre creature dell'universo», da *Furore*, traduzione di Carlo Coardi, Milano, Bompiani, 2009, p. 166].

⁴⁰² Joseph R. Millichap, *Steinbeck and Film*, New York, Frederick Ungar Publishing, 1983, p. 33 [«Nella sua visione conservatrice, Ford ha trovato una solida istituzione del valore nel mondo che cambia: la famiglia. La sua preoccupazione per la vita di famiglia gli ha dato una vera compassione per i Joad [...], ma la loro immagine sottolinea il pathos della disgregazione della famiglia e implica anche che la famiglia può essere riunita. Questa sensazione di perdita è presente nell'originale di Steinbeck, ma è compensata dallo sviluppo di una famiglia comune, da un senso di rapporti universali. Ford perde questo aspetto [...]. Se da un lato era il regista perfetto per tradurre alcuni aspetti del romanzo di Steinbeck – l'epico viaggio in tutto il suo significato allegorico, la sua nostalgia per uno stile di vita passato e il suo ritratto di una famiglia forte in lotta contro la disgregazione – dall'altro, aspetti come i problemi sociali, la visione di soluzioni sociali e la modalità di documentazione non sono stati pienamente realizzati», traduzione mia].

⁴⁰³ Cfr. Franco Garnero, *Invito alla lettura di Steinbeck*, Milano, Mursia, 1999, p. 121. A proposito del punto di vista narrativo, Claude-Edmonde Magny contrappone l'*impersonalità* di Steinbeck alla cosiddetta “fluidità dei punti di vista” di Dos

si smarrisce. Ford focalizza il racconto perlopiù sul punto di vista di Tom, sorta di *corifeo*, interpretato da Henry Fonda (d'altra parte, al tempo, unico nome di richiamo rilevante del film⁴⁰⁴): sono per esempio di Tom (che ricorda l'ex reverendo Jim Casy) le parole di indubbia profondità e umanità, sia nel romanzo sia nel film: «Says one time he went out in the wilderness to find his own soul, an' he foun' he didn't have no soul that was his'n. Says he foun' he jus' got a little piece of a great soul. Says a wilderness ain't no good, 'cause his little piece of a soul wasn't no good 'less it was with the rest, an' was whole»⁴⁰⁵. Ed è proprio con l'addio di Tom (corifeo, “quasi-protagonista”) che il film di Ford non può che avviarsi a una più o meno frettolosa conclusione⁴⁰⁶.

Arriviamo alle affinità – ideologiche, di *storia* e *discorso* – tra l'opera di Steinbeck e quella di Germi. I personaggi di *The Grapes of Wrath* sono gli stessi poveri di Germi, perché – scrive ancora Giacobelli – «i poveri sono uguali dappertutto; [è] la stessa gente costretta a lasciare per sempre la terra dov'è nata e dove non potrà morire; lo stesso viaggio, stipati come bestie, attraverso la miseria e verso la speranza»⁴⁰⁷: l'atmosfera di miseria racchiude l'intera comunità (nel film) e la famiglia (nel romanzo).

Tra le sequenze che accomunano Steinbeck e Germi, da ricordare sicuramente quella della festa: nel romanzo si sfiora una rissa, nel film un siciliano è coinvolto in un alterco. Sullo sfondo, gli anziani («Around the floor the old folks sat, smiling slightly»⁴⁰⁸) guardano invece la gioia dei giovani, senza invidia, con la profonda serenità di

Passos, da Claude-Edmonde Magny, *L'age du roman américain*, Paris, Éditions du Seuil, 1948, pp. 117-20, 178-82.

⁴⁰⁴ John Carradine ha al tempo alle spalle una carriera più lunga ma meno nota.

⁴⁰⁵ John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, cit., p. 437 [«Diceva che una volta era partito nel deserto, era andato per cercarvi la sua anima, e aveva scoperto che non aveva un'anima che fosse sua, ma che era solo un pezzo di un'altra anima immensa. E aveva capito che non bisogna andare a vivere nel deserto, perché lì il nostro pezzo d'anima non può servire da sola, serve soltanto quando sta con gli altri pezzi dell'anima grande, e cioè quando si vive in mezzo agli altri uomini», da *Furore*, cit., p. 434].

⁴⁰⁶ Si rimanda infine a Gian Luigi Rondi, *Il poeta della coralità*, «Rivista del Cinematografo», n. 3, marzo 1953, pp. 10-12.

⁴⁰⁷ Enrico Giacobelli, *Pietro Germi*, cit., p. 35.

⁴⁰⁸ John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, cit., p. 357 [«Seduti torno torno, gli anziani sorridevano beati», da *Furore*, cit., p. 354].

chi ha già vissuto quelle gioie e si compiace di poterle rivivere negli altri.

Nell'episodio dello scontro tra gli scioperanti del posto e i lavoratori in nero siciliani è evidente il richiamo al lungo episodio di *The Grapes of Wrath* in cui, altrettanto inconsapevolmente, i Joad accettano di raccogliere arance per i padroni, non capendo di inimicarsi così la folla di scioperanti.

Ancora analogie: come la numerosa famiglia Joad, pur accettando sconosciuti incontrati lungo il cammino (si pensi ai Wilson), “perde” alcuni membri per strada (i nonni muoiono, Noah e Connie se ne vanno), anche il gruppo di Germi si divide tra chi torna in Sicilia e chi prosegue tra avversità e incertezze.

Certo, mentre Steinbeck concentra gran parte del suo romanzo sulle difficoltà riscontrate dai Joad in California, Germi non mostra la destinazione: si ferma sul confine, dove i “superstiti” arrivano stremati (e la morte dell'anziano ragioniere, poco prima dell'arrivo, richiama quella di nonna Joad, che avviene la notte stessa dell'attraversamento della frontiera). Facendo riferimento alla tassonomia di Eric Leed, da un lato Steinbeck, come Ford, descrive la partenza, il transito e l'arrivo, d'altro lato il racconto di Germi si ferma un attimo prima della meta, lasciando incompleta la *struttura del viaggio*⁴⁰⁹.

Il finale di Steinbeck – già nel penultimo capitolo – lascia il lettore senza speranza, con un grido di dolore e orrore, di rabbia e paura, solo con i *frutti del furore*:

«And under the begging, and under the cringing, a hopeless anger began to smolder. And in the little towns pity for the sodden men changed to anger, and anger at the hungry people changed to fear them. Huddled under sheds, lying in wet hay, the hunger and the fear bred anger. And where a number of men gathered together, the fear went from their faces, and anger took its place and the break would never come as long as fear could turn to wrath»⁴¹⁰.

⁴⁰⁹ Cfr. Eric J. Leed, *The Mind of the Traveler*, cit., pp. 41-137.

⁴¹⁰ John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, cit., pp. 453-54 [«Nei piccoli paesi, anche la compassione che gli abitanti dapprima sentivano verso i nomadi fradici, prese a convertirsi in *furore*; e il *furore* contro gli affamati si convertì a sua volta in paura degli affamati. Rintanati negli umidi fienili o nei ripostigli annessi alle case coloniche, la fame e il terrore generarono finalmente il *furore*. E se scoprivano l'ira sostituire la paura nei volti dei mariti, allora [le donne] sospiravano di sollievo. Non

In quello di Germi subentra invece una consolatoria, e a tratti patetica, voce fuori campo (del regista stesso), a tranquillizzare gli animi: «Davanti a loro più non c'era l'aspra, paurosa montagna, ma un facile aperto declivio dove la loro speranza e le loro illusioni scivolavano dolcemente». Una nota di speranza, comune a Ford, totalmente assente in Steinbeck, pervade dunque il finale di Germi. Se, tra le due opere, la base ideologica è affine, le soluzioni sono lontane, e inconciliabili.

The Grapes of Wrath e *Il cammino della speranza*, opere caratterizzate dalla comune situazione narrativa del viaggio *on the road*, rientrano però nel limbo di una coralità imperfetta, mancata: emerge infatti un *corifeo* (che ovviamente non è protagonista), perché implica la presenza del coro stesso. Da un lato – come già accennato – abbiamo Tom Joad, personaggio che irrompe nel secondo capitolo del romanzo e nel ventottesimo e terzultimo si congeda (dalla madre, dalla famiglia, dal lettore e dalla storia/Storia), prima del drammatico finale; dall'altro Saro, che Germi – nonostante la macchina da presa agisca quasi sempre sul gruppo, alternando primi piani e figure intere dei personaggi in viaggio – talvolta predilige. L'uomo è anima e motore della comitiva, colui che sprona i compagni, infondendo il reale impulso alla partenza e

sarebbe mai venuta la fine finché la paura si fosse tramutata in *furore*», da *Furore*, cit., pp. 451-52. Il corsivo è mio]. Si legge precedentemente: «and in the eyes of the people there is the failure; and in the eyes of the hungry there is a growing wrath. In the souls of the people the grapes of wrath are filling and growing heavy, growing heavy for the vintage», da *The Grapes of Wrath*, cit., p. 365 [«E gli occhi dei poveri riflettono, con la tristezza della sconfitta, un crescente furore. Nei cuori degli umili maturano i frutti del furore e s'avvicina l'epoca della vendemmia», da *Furore*, cit., p. 362]. Steinbeck si ispira per queste parole (e per il titolo del suo romanzo) alla canzone *The Battle Hymn of the Republic* (1861-62) di Julia Ward Howe («Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord: / He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored; / He hath loosed the fateful lightning of His terrible swift sword: / His truth is marching on»; «I miei occhi hanno visto la gloria della venuta del Signore: / Egli sta calpestando la vendemmia in cui sono coltivati i frutti del furore, / Egli ha sciolto il fulmine fatale della sua terribile e rapida spada: / La sua verità è in marcia», traduzione mia), la quale a sua volta tra ispirazione dai versi della Bibbia: «L'angelo gettò la sua falce sulla terra, vendemmio la vigna della terra e gettò l'uva nel grande tino dell'ira di Dio. Il tino fu pigiato fuori della città e dal tino uscì sangue fino al morso dei cavalli, per una distanza di duecento miglia», da Giovanni, *Apocalisse* 14, 19-20, in Francesco Vattioni (a cura di), *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2005, p. 2647.

la costante forza di proseguire (mentre in Steinbeck Tom si unisce alla famiglia “a giochi fatti”, a partenza ormai decisa e prossima). Anche nel finale – nel duello con Vanni, che rimane ucciso – Saro emerge «dal coro dei compagni, sino a diventare il protagonista della storia»⁴¹¹, scrive Alessandro Tedeschi Turco. Forse non è il protagonista, ma certamente in lui si ritrova lo stesso coraggio e la stessa determinazione che innalzano dalla “massa-coro” il giovane 'Ntoni in *La terra trema* di Luchino Visconti, film con cui Germi condivide alcuni aspetti: per esempio, nella sequenza della taverna, in cui si mescolano voci e alternano primi piani, in una polifonia di opinioni e sguardi, l'uomo prende parola e convince i suoi compaesani – con un quasi impercettibile sguardo in macchina – a partire per la Francia. Cinque parole sono indirizzate allo spettatore: «Che possano lavorare, questo voglio»; l'uomo – ripreso con una figura intera – si riferisce ai figli, suoi e di tutti, nella speranza che all'estero riescano a vivere e condividere un futuro migliore. Ancora la mente ritorna a *La terra trema*, in particolare al finale, quando il giovane 'Ntoni, in primo piano verso la macchina da presa, afferma: «Bisogna che impariamo a volerci bene l'uno con l'altro e a essere una cosa sola. Allora sì che si può andare avanti»⁴¹². Entrambi gli uomini, emergendo dal coro dei personaggi, pronunciano parole di speranza, solidarietà e umanità, che ricordano quelle di mamma Joad nel finale di Ford («We keep coming. We're the people that live. They can't wipe us out. They can't lick us. We'll go on forever, cos we're the people»⁴¹³).

Sono anche altri aspetti a unire Visconti e Germi: la luttuosa e trepida attesa delle donne (in *La terra trema* quando si descrive l'apprensione per gli uomini non ancora rientrati dopo la tempesta; in *Il cammino della speranza*, nella sequenza d'apertura, aspettano mariti,

⁴¹¹ Alessandro Tedeschi Turco, *La poesia dell'individuo. Il cinema di Pietro Germi*, Verona, Cierre, 2005, p. 52.

⁴¹² Sub ita. Il primo piano di 'Ntoni è in realtà una soggettiva di una ragazzina incontrata dal pescatore sulla spiaggia: l'innocenza della giovane diviene quella dello spettatore, che osserva con i suoi occhi.

⁴¹³ «Ma noi rimaniamo. Noi siamo il popolo, noi sopravviviamo. Non ci possono eliminare. Non ci possono sconfiggere. Noi esisteremo per sempre, perché noi siamo il popolo», dialoghi ita.

fidanzati e figli, che scioperano da due giorni all'interno della solfara in procinto di essere chiusa – la sequenza viene descritta efficacemente da Mario Sesti: «L'apparenza teatrale di un coro, la discesa sotto la terra, in un antro che non sembra appartenere al dominio dell'umano, conferiscono all'intera scena un'aura da tragedia antica, una solennità primitiva»⁴¹⁴); l'abbandono del paese natio (in *La terra trema* Cola lascia la propria terra, insieme a uno sconosciuto pieno di promesse, per diventare contrabbandiere; in *Il cammino della speranza* un intero gruppo di siciliani, perso il lavoro e convinto dal losco ingaggiatore Ciccio, decide di emigrare illegalmente in Francia); la voce fuori campo (di Amilcare Pettinelli e Antonio Pietrangeli, entrambi non accreditati, in *La terra trema*; dello stesso Germi, che si congeda con ottimismo e sentimentalismo nel finale di *Il cammino della speranza*); infine, naturalmente, la mancanza di lavoro, la povertà, la famiglia (i Valastro in *La terra trema*; il gruppo in viaggio – famiglia allargata – in *Il cammino della speranza*). Certo non la situazione narrativa del *viaggio*, che accomuna Steinbeck, Ford e Germi, ma assente in Visconti, motivo per cui si tornerà successivamente – a proposito della *famiglia* – sulla coralità di *La terra trema*.

⁴¹⁴ Mario Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997, p. 174.

3.4. “Arriva la *tempesta*”

Se l’“arrivano i nostri”, una delle situazioni narrative peculiari del genere western, si presenta solitamente in un momento di difficoltà, quando arrivano l'esercito o gli alleati e amici a portare aiuto e a risolvere lo scontro nella maniera più vantaggiosa per gli eroi e le eroine del film, la *tempesta* – non sempre né solo semplice fenomeno meteorologico, ma anche figura simbolica, metaforica, allegorica – può sopraggiungere tanto all'inizio, quanto *in medias res*, così come alla fine degli eventi narrati. Essa – indipendentemente dalla forma in cui si (rende) manifesta – è evento inaspettato, imprevisto, che sconvolge e stravolge, unisce o divide, le vite dei personaggi.

Naturalmente la *tempesta* presenta diverse funzioni, a seconda del momento in cui giunge a turbare le vicende dei protagonisti. E – indipendentemente dal momento in cui sopraggiunge – ne può conseguire una sorta di “spinta centripeta”, in seguito alla quale gli intrecci confluiscono e i personaggi “si ritrovano”, o di “spinta centrifuga”, che detiene l'effetto contrario, cioè di “dividere” le storie, indirizzandole dove la Tempesta, *deus ex machina*, esige. Di conseguenza, la prima si presenta più comunemente alla fine, la seconda all'inizio, mentre al centro dell'intreccio si possono comunemente riscontrare entrambe.

Comprensibile la tentazione di inserire in questa sezione anche i lungometraggi “catastrofici” trattati nel paragrafo sui “microcosmi in movimento”: per esempio *Airport* di George Seaton e *The Poseidon Adventure* di Ronald Neame presentano rispettivamente, nell'attentato il primo, nello scontro con l'onda anomala il secondo, un evento inatteso che irrompe nell'intreccio dando una svolta agli eventi: non è però presente nessuna spinta, né centripeta né centrifuga, per i personaggi, che, indipendentemente dall'incidente occorso, sono e restano insieme, raccolti all'interno del loro spazio chiuso e in movimento.

Arrivando ai *testi*, merita innanzitutto più di un cenno un'opera minore di Vittorio De Sica: *Il giudizio universale* (1961). Il film è presentato dal trailer originale come un'opera “universale”, in cui cinquanta attori (ancora un cast internazionale *all star*) sono tutti protagonisti della vicenda⁴¹⁵. A fungere da collante tra i vari micro-episodi è la voce (di Nicola Rossi-Lemeni) di Dio – un dio fortemente cattolico e italiano, dal momento che i musulmani lo snobbano e non riesce a farsi capire dagli stranieri –, che annuncia e continua a ricordare all'intera umanità l'incombere, alle ore 18, del Giudizio Universale: la fine del mondo, il Processo – come uno dei personaggi lo definisce – a cui nessuno può sfuggire.

Il lungometraggio⁴¹⁶, sceneggiato con Cesare Zavattini – di cui torna manifesta l'impronta “fantastica e surrealista”, già a tratti emersa anche nelle opere precedenti –, è ambientato a Napoli, ma la voce di Dio giunge anche in Svizzera, a Parigi, a Roma, a Düsseldorf, in Siria, in Inghilterra, negli Stati Uniti, seguendo un rigoroso ordine alfabetico: «si può giungere all'universalità anche attraverso una localizzazione che permette, proprio perché la si conosce profondamente, una tipicizzazione, una concretezza, una terrestrità maggiore»⁴¹⁷, afferma lo stesso Zavattini, a proposito dell'ambientazione. Il risultato di questa visione di fondo è che i personaggi talvolta si trasformano in semplici macchiette, dal Sordi venditore (o, meglio, mediatore) di bambini al Manfredi cameriere, dal vedovo Fernandel all'avvocato De Sica, dal cantante Modugno al borseggiatore Borgnine, etc.

Ogni personaggio vive l'esperienza a modo proprio: chi è spaventato e chi noncurante, chi è felice di poter finalmente parlare con la Voce per sottoporle alcune questioni e chi prosegue nelle sue faccende come se nulla stia avvenendo. Ma all'improvviso, dopo aver

⁴¹⁵ Alfredo De Laurentiis ne dichiara addirittura centotrentuno (Cfr. Alfredo De Laurentiis, *Il film è collaborazione*, in Vittorio De Sica – Cesare Zavattini, *Il giudizio universale. Un film di Dino De Laurentiis*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1961, p. 31), ma il trailer focalizza l'attenzione “solo” sui ventiquattro attori più noti.

⁴¹⁶ De Sica si congeda definitivamente dal neorealismo con *Il tetto* (1956) ed è reduce dal successo internazionale di *La ciociara* (1960).

⁴¹⁷ Cesare Zavattini, *Carte segrete*, in Vittorio De Sica – Cesare Zavattini, *Il giudizio universale*, cit., p. 23.

convocato i primi della lista, un dio sempre più confuso dalle domande dei mortali e dalle giustificazioni alle sue accuse si zittisce, e il Giudizio Divino sembra cedere il posto a un purificatore Diluvio (dunque a una Tempesta ancor più “fisica”), che a sua volta in breve si esaurisce. Nessuna delle due *tempeste* presenta inoltre una vera e propria spinta – ben manifesta invece nei film analizzati in seguito –, poiché l'evento è *costante*, reiterato: giunge subito, all'inizio, e rimane presente sino alla fine, turbando sì, ma senza infondere un evidente impulso, né centripeto né centrifugo, ai fatti o ai personaggi.

Formalmente, non ci si trova davanti a un film a episodi separati, né a episodi che s'intrecciano, bensì a una vera e propria sequenza di sketches – «un grosso *cocktail* di situazioni grottesche»⁴¹⁸, scrive Franco Pecori –, tanto numerosi da essere a malapena introdotti (quando viene udita la voce per la prima volta), brevemente sviluppati (durante il Giudizio e il Diluvio) e sbrigativamente liquidati (quando si intuisce che tutto sta tornando alla normalità), prima che il bianco e nero del film ceda il posto a un finale a colori, con un ironico e liberatorio “gran ballo”, in cui ritornano tutti i personaggi, danzando e ruotando davanti alla macchina da presa, e concludendo l'unico film corale di Vittorio De Sica.

Ancor più pertinente alla specificità della *tempesta* – palesemente *centripeta* – è *Short Cuts* (1993⁴¹⁹) di Robert Altman, opera tratta da nove racconti e una poesia dello statunitense Raymond Carver⁴²⁰. Scrive

⁴¹⁸ Franco Pecori, *Vittorio De Sica*, Firenze, La Nuova Italia, 1980, p. 81.

⁴¹⁹ Il lungometraggio precedente di Altman è *The Player* (*I protagonisti*, 1992), tratto dall'omonimo romanzo del 1988 di Michael Tolkin, che sceneggia la sua opera. Il titolo italiano è deviante, poiché pone l'accento sulla presenza di numerosi personaggi, ma al centro delle vicende è in realtà un solo protagonista: il produttore esecutivo di Hollywood – Los Angeles è dunque ambientazione comune a entrambe le opere del regista – interpretato da Tim Robbins.

⁴²⁰ I racconti di Carver alla base del film sono *Jerry and Molly and Sam* e *Will You Please Be Quiet, Please?* che fornisce anche il titolo alla raccolta di racconti del 1976, *Tell the Women We're Going* da *What We Talk About When We Talk About Love* del 1981, *Collectors*, *Neighbors*, *A Small Good Thing*, *So Much Water So Close to Home*, *They're Not Your Husband* e *Vitamins* dal volume del 1988 *Where I'm Calling from* e infine la “poesia” *Lemonade* dalla raccolta del 1989 *A New Path to the Waterfall*. Edizione dei racconti consultata: Raymond Carver, *Short Cuts*, London, The Harvill Press, 1993 [trad. it. *America oggi*, traduzione di Riccardo Duranti, Roma, Minimum Fax, 2009].

Tommaso Avati a proposito dei due autori e dell'adattamento in questione:

«Considerando globalmente la produzione letteraria di Carver, gettando uno sguardo d'insieme su tutti i suoi racconti, ci si può rendere conto di quanto essi abbiano la stessa complementarità e veridicità delle singole storie che affollavano, per esempio un grande contenitore come *Nashville* o *A Wedding*. [...] L'universo carveriano in fondo somiglia all'universo altmaniano. Non è soltanto l'abbondanza di sguardi gettati sul mondo che accomuna i due autori; essi hanno in comune anche il tipo di sguardo. [...] Altman coglie nell'opera carveriana la carica di mistero e di ispirazione che è presente nelle storie degli uomini tanto che essa, con i suoi innumerevoli personaggi, diventa agli occhi del regista un tutt'uno, un'opera unica, come se fosse un'unica storia [...] e ha così formulato un mosaico unico in cui i ventidue personaggi principali intrecciano le loro vicende: passano da una storia all'altra; le loro vicende sono connesse l'una all'altra [...] *Short Cuts* presenta una struttura insolita in cui le storie in parte si sviluppano indipendentemente e in parte si incrociano casualmente. [...] La struttura [...] è quella di un cerchio che nasce all'interno di un altro cerchio, agganciati l'uno all'altro come maglie di una catena. [...] fortuiti incontri [...] che hanno la funzione di fornirci una sensazione di intreccio totale tra le storie, l'impressione di trovarci calati in una fitta rete di interdipendenze tra i personaggi, quasi come se essi agissero in un villaggio globale [...] *Short Cuts*, oltre a essere un film corale, mette a fuoco, zooma, scopre i tetti delle case degli americani per spiarvi dentro [...] ritrova il sociale, l'universalità, partendo da ogni singolo personaggio»⁴²¹.

Altman prende solo spunto dai racconti di Carver, creando un proprio mondo sotto l'influenza dello scrittore statunitense – «I look at all of Carver's work as just one story»⁴²², afferma il regista. Se da un lato l'autore ritiene i racconti carveriani un'unica opera globale, dall'altro, scrive Emiliano Dominici

«[il regista] procede con una successiva operazione, ricorrente nei suoi film: la frammentazione. Tutte le storie ormai intrecciate spazialmente e temporalmente, con personaggi comuni, e incluse nella doppia cornice [gli elicotteri iniziali e il terremoto finale], vengono presentate “a pezzetti”. [...] il pullulare di personaggi in *Short Cuts* rende praticamente impossibile l'identificazione con uno di loro. La struttura stessa del film – a mosaico – impedisce di tenere le fila di un solo punto di vista particolare, cioè

⁴²¹ Tommaso Avati, *Altman e Carver: le immagini dell'assenza*, appendice ad Antonio Spadaro, *Carver. Un'acuta sensazione di attesa*, Padova, Messaggero, 2001, pp. 66-67, 69-71, 73, 78-79.

⁴²² Robert Altman, *Corroborating with Carver*, Introduction to Raymond Carver, *Short Cuts*, cit., p. 7 [«L'opera di Carver mi appare come un unico grande racconto», da *Collaborare con Carver*, traduzione di Ludovico Orsini Baroni, introduzione ad *America oggi*, cit., p. 3].

appartenente a un personaggio specifico, interno alla storia»⁴²³.

Tessendo e sciogliendo le trame, il personaggio interpretato da Tim Robbins, l'arrogante poliziotto Gene Shepard, si ispira al pilota, in procinto di essere licenziato, Al, protagonista del racconto *Jerry and Molly and Sam*, al termine del quale l'uomo non recupera il cagnolino abbandonato, come invece accade nel film; Gene ha inoltre una relazione con Betty Weathers (Frances McDormand), l'invisibile (viene solo citata) signora Slater del racconto *Collectors*, al cui marito si ispira invece il pilota Stormy (Peter Gallagher); la coppia formata dal Dr. Ralph Wyman e dall'adultera moglie Marian sono al centro di *Will You Please Be Quiet, Please?*, ma Altman sviluppa solo la prima delle tre parti del racconto, facendo incontrare i due con la coppia formata da Stuart e Claire Kane, che in realtà sono in Carver al centro del racconto *So Much Water So Close to Home*.

Le esistenze dei personaggi di differenti racconti carveriani si intrecciano ancora sullo schermo: l'autista Earl (Tom Waits) e la cameriera Doreen Piggot (Lily Tomlin), ispirati agli Ober protagonisti di *They're Not Your Husband*, sono nel film imparentati con Honey (Lili Taylor) e Bill Bush (Robert Downey Jr.), coppia che ricorda Arlene e Bill Miller, al centro del racconto *Neighbors*.

Uno dei racconti sviluppati più fedelmente e approfonditamente dal regista è *A Small Good Thing*, che ruota attorno alla tragica vicenda che coinvolge i coniugi Howard e Ann Weiss, perseguitati da un fanatico pasticcere, e il figlioletto Scotty, investito da un'automobile nel giorno del suo ottavo compleanno. Nel film essi diventano Howard, Ann e il piccolo Casey Finnigan, mentre il medico che segue il bambino all'ospedale (il dottor Francis in Carver) è lo stesso Dr. Wyman tratto da *Will You Please Be Quiet, Please?*: il regista condensa dunque due personaggi carveriani (Wyman e Francis) in quello interpretato da Matthew Modine, che mantiene il primo dei due nomi; e aggiunge inoltre la figura del nonno paterno Paul (Jack Lemmon), che, assente da

⁴²³ Emiliano Dominici, "Short Cuts": dalla fonte al film, in Roberto Salvadori (a cura di), *Robert Altman. Un acrobata nel circo americano*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1997, pp. 128, 150.

anni, si presenta all'ospedale con noncuranza e, invece di stare vicino alla propria famiglia, finisce per legare più facilmente con una coppia di sconosciuti, fino al triste finale in cui – sottolinea Franco La Polla – «l'opera corale diventa opera morale»⁴²⁴.

Altri racconti restano semplice fonte d'ispirazione per un breve episodio: per esempio da *Vitamins* Altman ricava la sequenza nel locale “black” in cui a Lois Kaiser vengono offerti duecento dollari in cambio di un servizio sessuale; ma Lois è anche la moglie del timido Jerry (Chris Penn), ispirato al Jerry Roberts di *Tell the Women We're Going*, sposato con Carol: il regista condensa ancora due personaggi carveriani, femminili questa volta (Donna e Carol), in quello interpretato da Jennifer Jason Leigh, cioè Lois.

Infine il breve poemetto *Lemonade* fornisce semplicemente una malinconica suggestione di fondo:

«*Lemonade* is a fairly typical Carver poem without rhyme, meter, or poetic rhetoric. It describes a father's grief over the death of his son and is written in the author's characteristic low-key, conversational manner, helplessly commiserating while conspicuously shunning the kinds of speculations and epiphanies contained in such elegies as John Milton's *Lycidas* (1637), Percy Bysshe Shelley's *Adonais* (1821), and Alfred Tennyson's *In Memoriam* (1850)»⁴²⁵.

Gli unici personaggi originali, aggiunti dalla sceneggiatura, sono la violoncellista Zoe Trainer (Lori Singer) e la madre Tess, cantante jazz, vicine di casa degli sfortunati Finnigan ed escamotage del regista per inserire nel film solo musica diegetica. A veicolare tutti i ventidue

⁴²⁴ Franco La Polla, “America oggi”. *Schegge impazzite*, «Cineforum», n. 328, ottobre 1993, p. 7. Per ulteriori approfondimenti in merito ai rapporti tra i racconti di Carver e il film di Altman si veda anche: Gualtiero De Marinis, *Che tipo di fiori erano, se c'erano?*, «Cineforum», n. 328, ottobre 1993, pp. 8-10. Emanuela Martini sottolinea invece le caratteristiche già carveriane dei precedenti film di Altman, nel saggio dall'ambiguo e profetico – se si pensa al (di quasi un decennio) successivo *Magnolia* – titolo *Rane con le ali*, «Cineforum», n. 328, ottobre 1993, pp. 11-24.

⁴²⁵ Bill Delaney, *Short Cuts*, 2006, in <http://www.enotes.com/short-cuts-salem/short-cuts> [«*Lemonade* è una poesia nello stile più o meno tipico di Carver, senza rima, metrica o retorica poetica. Essa descrive il dolore di un padre per la morte di suo figlio ed è scritta nel caratteristico tono “basso” dell'autore, nel suo modo colloquiale e di vana commiserazione, evitando palesemente le varie meditazioni ed epifanie contenute in elegie come *Lycidas* (1637) di John Milton, *Adonais* (1821) di Percy Bysshe Shelley e *In Memoriam* (1850) di Alfred Tennyson», traduzione mia]. Cfr. Anche William L. Stull, *Beyond Hopelessville: Another Side of Raymond Carver*, «Philological Quarterly», vol. LXIV, n. 1, 1985, pp. 1-15.

personaggi altmaniani, vi sono le tematiche tipiche del suo cinema: sesso (sotto forma di tradimento, di perversione, di semplice nudità, solo parlato, raccontato o ricordato), morte (dal cadavere della ragazza ritrovato nel fiume al piccolo Casey, dalla suicida Zoe alla giovane ragazza uccisa da Jerry⁴²⁶ durante la scossa di terremoto e che, nell'ultima inquadratura, viene ironicamente presentata dal telegiornale come l'unica vittima del terremoto).

Dunque è intenzione di Altman mettere insieme quelli che Marco Cassini definisce, a proposito di Carver, «tanti piccoli episodi, insignificanti e significativi al tempo stesso, in cui le voci dei protagonisti sono generalmente coperte dal rumore di fondo della televisione accesa, che arriva fino in strada»⁴²⁷. E la televisione è infatti accessorio costantemente acceso: funge da collante alle diverse storie attraverso le telecronache di Howard Finnigan ed è l'unico oggetto rispettato durante la devastazione compiuta da Stormy nell'appartamento dell'ex moglie. Zeenat Saleh aggiunge: «The director's technique of taking short cuts through Carver's urban desolation was the only way to combine nine short stories and one poem in order to pay tribute to America's Čechov, by achieving a spatial and a temporal coherence»⁴²⁸.

Dopo un'introduzione caratterizzata da un evento “collettivo” – il passaggio degli elicotteri che spruzzano un pesticida su tutta Los

⁴²⁶ Nel racconto di Carver, Jerry uccide entrambe le ragazze incontrate durante il picnic.

⁴²⁷ Marco Cassini, *Marco Cassini racconta Raymond Carver*, Torino, Paravia, 1997, p. 20.

⁴²⁸ Zeenat Saleh, *Robert Altman Takes "Short Cuts" through Carver's Urban Wasteland*, in Annick Duperray (a cura di), *Image et Texte. Robert Altman / Raymond Carver. "Short Cuts"*, Cedex, Université de Provence, 2000, p. 27 [«La tecnica del regista di prendere “scorciatoie” attraverso la desolazione urbana di Carver era l'unico modo di combinare nove racconti e una poesia, al fine di rendere omaggio al “Čechov d'America”, realizzando una coerenza spaziale e temporale», traduzione mia]. Carver ricorda, tra gli autori che maggiormente influenzano le sue opere, oltre appunto a Čechov, anche Ernest Hemingway, Lev Tolstoj, Isaac Babel, Flannery O'Connor, Frank O'Connor, John Cheever, Joseph Conrad, Tobias Wolff, Harold Pinter, V.S. Pritchett, etc. Cfr. Mona Simpson – Lewis Buzbee (a cura di), *Raymond Carver* [trad. it. *Intervista con Raymond Carver*, traduzione di Riccardo Duranti, Roma, Minimum Fax, 1996, p. 41]. Roberto Ellero riscontra invece analogie tra le “casuali” interferenze di Altman e le dinamiche narrative di Krzysztof Kieslowski, in particolare dei dieci *Dekalog* (*Decalogo*, 1987-89). Cfr. Roberto Ellero, *America oggi*, «SegnoCinema», n. 64, novembre-dicembre 1993, pp. 25-26.

Angeles⁴²⁹ –, la *tempesta* giunge, totalmente inaspettata e apparentemente incongrua, alla fine, sotto forma di uno dei tanti terremoti che sono soliti scuotere la California, mentre la macchina da presa approfitta dell'evento per tornare rapidamente su tutti i personaggi, ritraendoli in un momento preciso dei “racconti” e mostrandone le differenti reazioni. Flavio De Bernardinis scrive che «il terremoto finale, potenziale catarsi del destino, non purifica né rigenera»⁴³⁰, ma ha la funzione – secondo Altman stesso – di convogliare l'attenzione degli spettatori e fungere da collante alle varie trame, fornendo ai personaggi un'esperienza comune e avvolgendo tutto

⁴³¹.

Afferma Roberto Lasagna:

«Il cinema di Altman [...] ricerca nella coralità la misura di una visione realistica e socializzata: come un teatro in perenne sarabanda, il suo cinema si apre e si frammenta di continuo [...] grazie alla ridistribuzione dei comportamenti tra i personaggi di un film, in Altman la coralità culmina in un rapsodico e corrusco azzerarsi dell'azione scenica che introduce la sospensione del giudizio realistico»⁴³².

Durante il terremoto dunque, per pochi secondi, l'intreccio rimane sospeso, ma, appena terminata la scossa, tutto torna alla normalità. Sempre Lasagna descrive la sequenza conclusiva come

⁴²⁹ Evidente la necessità di collocare tutti i personaggi di Carver – altrimenti sparsi per gli States – in un'unica metropoli, Los Angeles appunto, che appare anche “topograficamente”, durante i titoli di coda. Scrive ancora La Polla a proposito del rapporto fra storie e città: «Tutto era incominciato in pieno protomodernismo con quelle che al tempo erano definite “opere corali” come *Manhattan Transfer* di Dos Passos e *Berlin Alexanderplatz* di Döblin [...]; e tanto più la città diveniva metropoli tanto più essa [...] rivelava una parcellizzazione di storie, una frammentazione narrativa che soltanto un gusto alessandrino avrebbe poi connesso le une con le altre secondo una visione del mondo romantica, compiuta e perfetta, che va da Menandro al romanzo inglese settecentesco», da “*America oggi*”. *Schegge impazzite*, cit., p. 4. Naturalmente il romanzo del 1929 di Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz*, così come i due omonimi adattamenti cinematografici – rispettivamente di Phil Jutzi quello del 1931 e di Rainer Werner Fassbinder quello del 1980, vera e propria serie televisiva in quattordici episodi – sono per definizione *polifonici*, e non corali, avendo al centro il singolo protagonista Franz Biberkopf, affiancato dal personaggio di Reinhold e dalla prostituta Mieze.

⁴³⁰ Flavio De Bernardinis, *Robert Altman*, cit., p. 135.

⁴³¹ Cfr. David Thompson (a cura di), *Altman racconta Altman*, cit., p. 173.

⁴³² Roberto Lasagna, *Il gusto (e il pregiudizio) degli altri*, prefazione a Davide D'Alto, *Robert Altman. Dal teatro al cinema*, Alessandria, Falsopiano, 2001, pp. 8-9.

«un momento di cinema iperbolico, certo; un'esplosione di parossismo che per qualcuno è stato facile confondere con le immagini conclusive di *Magnolia* [...] Eppure, la surreale tromba d'aria altmaniana non ha molto da condividere con la biblica pioggia di rane che permette a *Magnolia* [sempre ambientato a Los Angeles] di sfoderare tutto il suo eloquente decadentismo»⁴³³.

Magnolia (2000) di Paul Thomas Anderson, dunque. Scrive Diego Mondella a proposito del terzo lungometraggio diretto e sceneggiato dal regista statunitense:

«L'estensione orizzontale della città di Los Angeles [...] riflette la struttura seriale del racconto, in cui fra un testo e l'altro si istituisce una rete complessa di incastri, rimandi, simmetrie, corrispondenze e raddoppi [...] questa narrazione riesce a comunicare un'esperienza individuale e collettiva talmente densa e avvolgente da poter essere paragonato a un vero e proprio romanzo corale, polifonico e poliritmico, per il livello di complessità del reale che è in grado di restituire. La sua struttura assomiglia a quella di un iper-testo, modello letterario di cui *L'arcobaleno della gravità* di Thomas Pynchon [*Gravity's Rainbow*, 1973] è un esempio significativo»⁴³⁴.

Nell'opera – parafrasando Franco Maroneo – la corallità narrativa del precedente *Boogie Nights* (*Boogie Nights – L'altra Hollywood*, 1997) prende le forme dell'affresco avvolgente, le acrobazie della macchina da presa si muovono in una società in metastasi, trasformando quasi ogni singolo frammento visivo in una metafora del perverso incrocio tra dolore e caso, fino alla celebre pioggia di rane che livella, almeno provvisoriamente, molti degli squilibri determinati dalla sorte⁴³⁵.

⁴³³ Roberto Lasagna, *Il gusto (e il pregiudizio) degli altri*, cit., p. 12. A proposito di una *tempesta* conclusiva che unisce le storie e accomuna in parte i personaggi (taluni ben delineati, taluni abbandonati dal racconto), si ricordi anche *Lønsj* (*Cold Lunch*, 2008) della norvegese Eva Sørhaug: opera prima, «mosaico urbano dove si alternano, intrecciate fra loro, le vicende di quattro personaggi che vivono nello stesso quartiere di Oslo. Vi si ritrova il gusto, tipico di tanto cinema contemporaneo, per una dimensione narrativa improntata alla corallità», da Leonardo Gandini, *Lønsj*, «Cineforum», n. 479, novembre 2008, p. 76.

⁴³⁴ Diego Mondella, *Piovono rane dal cielo. Il cinema di Paul Thomas Anderson*, Piombino (LI), Il Foglio, 2008, pp. 99-100.

⁴³⁵ Cfr. Franco Maroneo, *Il gigante. Percorso nel cinema manierista, metafisico, virtuosistico, esagerato di Paul Thomas Anderson*, «Duellanti», n. 40, marzo 2008, p. 21. In merito a *Boogie Nights*, è evidente che, per quanto numerosi siano i personaggi che prendono parte al racconto (lecita dunque la definizione di “opera polifonica”), esso non è corale, dal momento che al centro di tutte le vicende rimane il protagonista Eddie Adams, giovane pornodivo (nome d'arte è Dirk Diggler), interpretato da Mark Wahlberg.

Dopo una lunga e tripla premessa, in cui una voce fuori campo – che torna solo alla fine – racconta tre imprevedibili avvenimenti del passato, appare il titolo, mentre sullo sfondo una cartina di Los Angeles richiama automaticamente i titoli di coda di *Short Cuts*, quasi a palesarsi come un'ideale continuazione del film di Altman, o comunque stabilendo a tutti gli effetti una soluzione di continuità tra le due opere.

Contestualizzata la vicenda, ha inizio la veloce presentazione – funzionale è il rapido montaggio, talvolta in contrasto con un consapevole uso del piano-sequenza, preciso “segno narrativo” del cinema di Anderson – dei nove personaggi principali: Frank Mackey, il cui vero nome è Jack, interpretato da Tom Cruise, maschilista e misogino conduttore della trasmissione *Seduce and Destroy*; l'anziano, alcolizzato e malato, Jimmy Gator, da trentatré anni presentatore del quiz televisivo *What Do Kids Know?*; l'omosessuale frustrato Donnie Smith (William H. Macy), ex bambino prodigio della suddetta trasmissione, ormai fallito e sul lastrico; Linda Partridge (Julianne Moore), tossicodipendente depressa, (seconda) giovane moglie del malato terminale Earl Partridge, padre di Jack; il poliziotto Jim Kurring (John C. Reilly), che incontra e si innamora della tossica Claudia (Wilson Gator), figlia di Jimmy; l'infermiere Phil Parma (Philip Seymour Hoffman), che accudisce Earl, rimanendogli vicino nelle sue ultime ore di vita; infine Stanley Spector, nuovo bambino prodigio di *What Do Kids Know?*. Attorno a loro, altri personaggi, secondari, ma funzionali e necessari allo sviluppo dell'intreccio: Dixon⁴³⁶, il bambino nero che tenta di aiutare sia il poliziotto Jim sia Linda, svenuta nella sua automobile; Cynthia, assistente di Jimmy che segue e prepara i bambini per lo spettacolo; Rick Spector, ruffiano, severo e arrogante padre del piccolo Stanley; Rose Gator, moglie di Jimmy e madre di Claudia; Luis, strafottente avversario di Stanley durante il quiz; Gwenovier, la giornalista che intervista Frank, mettendo in crisi la sua sicurezza e in discussione il suo passato e il suo rapporto con i genitori; Solomon Solomon (Alfred Molina), datore di lavoro di Donnie;

⁴³⁶ In uno dei trailer il personaggio di Dixon fa parte della rosa dei dieci principali, ma la sua figura rimane poi sullo sfondo.

Thurston Howell, anziano omosessuale, rivale di Donnie nell'amore per il giovane barista Brad, etc.

Anderson stesso dichiara in un'intervista: «it's one story, so you're not watching like piece piece piece [...] and all has to be one connection, you're watching one story and you don't feel like one piece was missing»⁴³⁷. Dunque è presente la volontà di considerare tante storie come appartenenti a un unico “racconto”, richiamando così la medesima concezione che Altman ha delle opere di Carver: un universo in cui tanti intrecci ed eventi si intersecano in base a un disegno (quello dell'autore) ben definito. Il risultato è – con le parole di Alessandra De Luca – un «affresco corale [creato] intrecciando i destini di una ventina di personaggi – parenti stretti dell'umanità descritta da David Foster Wallace in *La ragazza con i capelli strani* e *Brevi interviste con uomini schifosi*»⁴³⁸, in un «vorticoso caleidoscopio di personaggi e situazioni»⁴³⁹. Ma anche la Bibbia è doppiamente citata: nella frase sussurrata da Donnie – «The sins of the father lay upon the children»⁴⁴⁰ – e dalla purificatrice pioggia di rane conclusiva, che richiama, sempre dall'*Esodo*, la seconda piaga d'Egitto invocata da Mosè.

Per quanto riguarda invece le influenze cinematografiche, scrive Emanuela Martini:

«Anderson ha tre idoli dichiarati: Martin Scorsese (al quale, in realtà, almeno fino a oggi non assomiglia, se non quando si abbandona a gusto della citazione esplicita o del pezzo di bravura), Jonathan Demme (del quale

⁴³⁷ Paul Thomas Anderson, *"Magnolia" Diary*, extra dell'edizione 2 dvd Univideo [«Non devono apparire come tanti pezzettini [...], ma come un corpo unico. Deve essere come assistere a un'unica storia senza che manchi un pezzo», sub ita].

⁴³⁸ Alessandra De Luca, *Magnolia*, «SegnoCinema», n. 103, maggio-giugno 2000, p. 58. Le due opere di Foster Wallace a cui fa riferimento De Luca sono i racconti *Girl with Curious Hair* e *Brief Interviews with Hideous Men*, rispettivamente del 1990 e del 1999.

⁴³⁹ *Ibidem*.

⁴⁴⁰ «I peccati del padre ricadono sui figli», dialoghi ita. Nella Bibbia si legge: «un Dio geloso, che punisce la colpa dei padri nei figli fino alla terza e alla quarta generazione», da *Esodo* 20, 5, in Francesco Vattioni (a cura di), *La Bibbia di Gerusalemme*, cit., p. 166. Il concetto è ripreso da Shakespeare nell'atto terzo di *The Merchant of Venice*, quando Lancillotto il clown (nel film di Anderson la frase viene erroneamente attribuita ad Amleto) afferma: «the sins of the father are to be laid upon the children» [«i peccati del padre ricaderanno sui figli», traduzione di Sergio Perosa], da William Shakespeare, *The Merchant of Venice* [*Il mercante di Venezia*], in Giorgio Melchiori (a cura di), *William Shakespeare. Le commedie romantiche*, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2005, pp. 148-49.

certamente ha la follia e l'imprevedibilità) e Robert Altman (che sembra aver fatto capolino nella concezione generale di *Boogie Nights* e in ogni momento, zoom, carrello, riflesso, silenzio di *Magnolia*)⁴⁴¹.

La struttura a mosaico – vera e propria dichiarazione di poetica – diviene un escamotage narrativo che consente, attraverso un oggetto o un luogo, di intrecciare squarci di storie diverse – si pensi per esempio a *La Ronde* (*La Ronde – Il piacere e l'amore*, 1950) di Max Ophüls⁴⁴².

Se all'inizio e alla fine troviamo la voce fuori campo di un narratore esterno, che introduce e conclude le vicende, all'interno del racconto vi sono due momenti, entrambi di crisi, che raccolgono i personaggi, compiendo una sorta di sintesi, di “punto della situazione”. Il primo mostra, durante la diretta televisiva del quiz, la ribellione del bambino, stanco di interpretare quel ruolo imposto dagli adulti, Frank in difficoltà, messo “alle strette” dalla giornalista che lo intervista, il poliziotto Jim che rischia la vita e perde la pistola, Donnie che vaneggia nel bar, rendendosi ridicolo dinnanzi all'amato Brad, etc.; il secondo, verso la fine, quando gli eventi sembrano nuovamente precipitare per i personaggi, ma sopraggiunge tempestiva la pioggia di rane, che “ordina” le vicende, trascinandole verso la loro conclusione. La *tempesta*, oltre a manifestare una funzione purificatrice, possiede – come in *Short Cuts* – un'evidente “forza centripeta” dal punto di vista narrativo: ogni personaggio viene colpito, coinvolto, influenzato, dall'evento.

Per concludere, con le parole di Paola Malanga, troviamo:

«il ritorno alla sceneggiatura forte, la riproposizione della centralità dell'attore cara al cinema classico, la riaffermazione della struttura a mosaico come la più adatta a restituire la complessità del reale e, al suo interno, il ripristino del “racconto” compiuto [...]. *Magnolia* rivisita i percorsi incrociati di Altman e Carver, ma lo fa con lo spirito tarantiniano di *Pulp Fiction* [...], le microstorie di *Magnolia* sono quasi tutte a circuito chiuso, la fluida quotidianità minimalista è sistematicamente superata dal suo coagularsi in

⁴⁴¹ Emanuela Martini, *The Talented Mr. Anderson*, «Cineforum», n. 393, aprile 2000, p. 58.

⁴⁴² Cfr. Emanuela Martini, *San Fernando Valley, oggi*, «Cineforum», n. 394, maggio 2000, p. 8. *La Ronde* – definito da Martini come una «desolata “staffetta” amorosa, dove il passaggio del testimone non fa che approfondire le infinite possibilità di delusione e inganno» – viene analizzato nel capitolo successivo.

momenti cruciali [...]; a chiudere *Magnolia* non è un terremoto che squassa la superficie di un'umanità appiattita su se stessa, bensì una pioggia di rane, violenta e purificatrice come una piaga biblica, ma anche surreale e fantastica come il maleficio di una fiaba»⁴⁴³.

Tornando ad Altman, merita un cenno il lungometraggio *Dr. T & the Women* (2000), alla cui base vi sono un soggetto e una sceneggiatura di Anne Rapp. Evidente sin dal titolo è la centralità di un personaggio, l'unico maschile tra i principali: il dottor Sullivan Travis, ginecologo interpretato da Richard Gere. Intorno a lui ruota una vera e propria folla di donne⁴⁴⁴, tra cui la moglie Kate, che viene ricoverata per una regressione infantile (Altman si inventa un'ambigua sindrome, chiamata “Hestia Complex”, Complesso di Hestia, che colpisce solo donne ricche, dell'alta società e troppo amate dalla propria famiglia⁴⁴⁵) e in seguito chiede il divorzio, la cognata Peggy, svampita e perennemente ubriaca, le due figlie Connie (una guida turistica, il cui lavoro è spunto per il tipico sarcasmo altmaniano) e Dee Dee (mediocre ballerina in procinto di sposarsi ma in realtà innamorata della damigella d'onore Marilyn), infine le tre nipoti, figlie di Peggy. È lo stesso dottor Travis a presentare la propria famiglia, in apertura, mentre discorre con una paziente, prima della successiva sequenza nel negozio di Tiffany, in cui l'intero nucleo familiare viene ufficialmente introdotto nella storia.

Tra le altre, troviamo la segretaria Carolyn, servizievole e infatuata del dottore, con le quattro donne dello staff medico, e ovviamente le numerose pazienti (ventidue quelle dichiarate dai titoli di coda), tutte provenienti dall'“alta società” di Dallas. Una sola donna sembra riuscire a distrarlo dalle fatiche e dai travagli quotidiani: Bree (Helen Hunt), assistente di golf, sport che sembra essere l'unico svago per Travis, insieme a qualche pomeriggio trascorso a caccia (persino il suo fucile, Bernadette Rose, è donna) con pochi amici, uniche altre tre figure maschili (decisamente secondarie) del film.

⁴⁴³ Paola Malanga, *Ricominciare dai padri per salvarsi la vita*, «Cineforum», n. 394, maggio 2000, p. 4.

⁴⁴⁴ Andrea Bellavita scrive a proposito di una “società delle donne” dai toni surreali e grotteschi, ma che seguono una “bassa semplicità”, tipica dell'antica tradizione di Plauto e Terenzio. Cfr. Andrea Bellavita, *Il dottor T e le donne*, «SegnoCinema», n. 106, novembre-dicembre 2000, p. 47.

⁴⁴⁵ Estia, nella mitologia greca, è la dea del fuoco che arde in ogni focolare rotondo.

La struttura corale rimane schiacciata dalla preponderante figura del dottore, ma le voci nel film rimangono plurime, secondo gli stilemi narrativi altmaniani: gli eventi che precipitano – dalla moglie malata alla segretaria infatuata che si dichiara, dalla figlia che si rivela bisessuale all'organizzazione dell'incerto matrimonio – coinvolgono tutti i personaggi, ma le vicende sono pur sempre filtrate attraverso l'occhio maschile di Travis – che assurge dunque a corifeo –, che comprende le donne, sia dal punto di vista fisico sia da quello psicologico, meglio di chiunque altro.

Afferma Franco La Polla: «*Dottor T* [...] obbedisce alla tendenza altmaniana verso la coralità, la molteplicità di personaggi, voci, luoghi e vicende»⁴⁴⁶, ma

«mentre, secondo l'usuale costume dei suoi film polifonici, Altman introduce i vari personaggi (soprattutto femminili, ovviamente) fornendoci informazioni frammentarie la cui occasionalità è esaltata dalla forma centrifuga del montaggio, con il [personaggio del] dottor T Altman segue invece una via diversa, più lunga, distesa e soprattutto organica, evitando di assimilarlo a tutti gli altri e proponendocelo un po' come il ricettacolo e la coscienza infelice del gruppo sociale cui appartiene»⁴⁴⁷.

Il film – dopo che la minaccia di un temporale nel giorno del matrimonio di Dee Dee è più volte ricordata dalla preoccupata Connie – si avvia a una conclusione proprio con la sequenza delle fallite nozze, durante le quali prima vento e tuoni in lontananza fanno presagire l'arrivo di una *tempesta*, poi i personaggi si ribellano: la futura mancata sposa fugge con l'amata damigella, la moglie torna a tuffarsi nella fontana, la segretaria si licenzia e, finalmente, una violenta pioggia lava e spazza via tutte le preoccupazioni di Travis, che fugge verso la sua adorata Bree⁴⁴⁸, la quale non può che – anche lei – abbandonarlo. Finalmente, anche se disperato, l'uomo è libero, e si lancia contro una tromba d'aria che lo solleva e scaraventa in Messico, in un isolato e povero villaggio, dove, circondato da donne, aiuta una giovane a

⁴⁴⁶ Franco La Polla, *L'uomo che comprendeva troppo. "Il dottor T e le donne"*, «Cineforum», n. 399, novembre 2000, p. 52.

⁴⁴⁷ *Ivi*, p. 55.

⁴⁴⁸ In una sorta di velata parodia del finale di *Pretty Woman* (*id.*, 1990) di Garry Marshall.

partorire un maschio, simbolo, vera e propria incarnazione, del nuovo e diverso (forse completamente ribaltato) futuro che gli si proietta davanti.

La funzione della *tempesta* è catartica, così come quella della pioggia di rane di *Magnolia*; essa imprime inoltre una doppia spinta: da un lato centripeta, perché i personaggi, al momento del temporale, si ritrovano insieme, raccolti nel luogo della cerimonia, dove tutti i drammi trovano soluzione; dall'altro centrifuga, poiché scaglia (letteralmente) il dottor Travis lontano dalla sua vecchia vita, verso un futuro incerto, ma con ogni probabilità “al maschile”.

Scrivo Carlo Avondola:

«Coralità e improvvisazione, proprietà specifiche del cinema almaniano, nel *Dottor T...* trovano relativo respiro fino a essere anch'esse disperse dal misericordioso temporale che impedisce un matrimonio sbagliato e offre al protagonista un punto di fuga (esattamente come accadeva con l'uragano Geraldo, residuo segno catartico dell'altrettanto zoppicante *Conflitto d'interessi* [*The Gingerbread Man*, 1998])»⁴⁴⁹.

Tornando in ambito italiano, un'opera che si presta a essere inserita nella questione della *tempesta*, è *L'ultimo capodanno* (1998) di Marco Risi, lungometraggio tratto dal racconto di Niccolò Ammaniti *L'ultimo capodanno dell'umanità*, contenuto nella raccolta *Fango* del 1996. Entrambe le opere sono ambientate nel “Comprensorio delle Isole”, al numero 1043 di via Cassia, a Roma, nella serata dell'ultimo dell'anno (del 1996, in Ammaniti), all'interno delle due palazzine denominate Capri e Ponza⁴⁵⁰.

L'opera letteraria descrive le ultime ore di vita di un gruppo di

⁴⁴⁹ Carlo Avondola, *Il dottor T e le donne*, «SegnoCinema», n. 106, novembre-dicembre 2000, p. 48. Tratto da un soggetto di John Grisham, *The Gingerbread Man* – in cui tutte le ultime sequenze, che conducono verso l'epilogo, sono segnate da un temporale incessante –, pur non trascurando l'approfondimento psicologico di tutte le figure messe in scena, non rientra nell'ambito della coralità, poiché trova nell'avvocato Rick Magruder (Kenneth Branagh) non un corifeo (come il dottor Travis), ma un evidente protagonista.

⁴⁵⁰ Un'obiezione all'inserimento del film di Risi in questo paragrafo potrebbe emergere dal momento che tutte le storie si sviluppano all'interno dei due edifici e dunque si potrebbe far rientrare l'opera tra i “luoghi abitativi” del primo capitolo. In realtà è evidente il maggior rilievo narrativo assunto dalla “tempesta-esplosione” finale, rispetto al valore assunto dai singoli luoghi (gli appartamenti), in cui le vicende sono collocate.

personaggi: in ordine di “apparizione”, o meglio di prospettiva, di punto di vista attraverso il quale sono narrati gli intrecci, troviamo il giovane Cristiano Carucci, il musicista vagabondo Thierry Marchand (personaggio eliminato nel film di Risi), Giulia Giovannini (interpretata da Monica Bellucci), tradita dal compagno Enzo, il piccolo Michele Trodini, il tossico Ossadipesce (in Risi unico a sopravvivere – paradossalmente, dal momento che è lui a far detonare la dinamite –, per poi allontanarsi in motorino, così come viene presentato in apertura, conferendo circolarità al lungometraggio), la suicida Filomena Belpedio (ironicamente l'unica a sopravvivere in Ammaniti), l'avvocato sadomasochista Rinaldi (Alessandro Haber), Enzo Di Girolamo, fidanzato di Giulia, la ninfomane Roberta Palmieri e il giovane Davide Razzini, da lei sedotto (altri due personaggi eliminati nella trasposizione), Gaetano Cozzamara (poi Malacozza), gigolò d'alto bordo, il calciatore Antonio Scaramella, la prostituta Sukia; poi Gualtiero Trecchia, il delinquente Monnezza, la sceneggiatrice Deborah Imperatore Cordella (nel film Lisa), amante di Enzo, Maurizio Colella, tifoso soprannominato Mastino di Dio, Anselmo Frasca, nonno di Michele, Mario Cinque, portiere della palazzina Ponza. Ogni capitoletto – tranne il numero otto, dedicato significativamente a tutti i personaggi fino a quel momento introdotti – è intitolato con il nome del personaggio dal cui punto di vista è raccontata la storia, indicando l'orario preciso⁴⁵¹: spazialità e temporalità sono dunque elementi imprescindibili, necessari, nel racconto di Ammaniti, ancor più che in quello di Risi.

Lo scrittore si concentra in particolare «sulla contingenza di eventi paralleli e contrastanti, affidata alla cronologia dei frammenti, numerati e accompagnati dal nome del personaggio focalizzato e dall'ora esatta»

⁴⁵¹ Il racconto di Ammaniti si divide in ottantotto capitoli, ha inizio alle ore 19 del 31 dicembre e si conclude alle 7 del primo gennaio. Se l'autore, apparentemente, ambisce a raccontare “in tempo reale” le vicende, dal sessantaseiesimo capitolo – quando ha inizio il “conto alla rovescia” di dieci minuti, che si conclude dopo l'ottantaduesimo – le azioni dei personaggi sono fortemente dilatate – si ha una sorta di “effetto ralenti” – e il tempo della storia coincide ancor meno con quello del discorso.

⁴⁵² Monica Jansen, *La drammaturgia dell'impatto tra libro e film in “L'ultimo capodanno” di Niccolò Ammaniti e Marco Risi*, in Guido Bonsaver – Martin

, scrive Monica Jansen.

In Risi la macchina da presa non opera solo all'interno dei due palazzi: diverse sono le sequenze girate in esterni, funzionali anche per introdurre – creando «un'ideale *silhouette* di personaggi»⁴⁵³, scrive Domenico Monetti – alcune figure (si pensi a Ossadipesce, il quale apre il film vagando in motorino, o alla squadra di tifosi, che irrompe nell'appartamento dell'anziana contessa), convergenti poi verso il Comprensorio.

La *tempesta* sopraggiunge – preceduta comunque da una lunga serie di, più o meno (in)volontari, incidenti e omicidi tra gli abitanti dei due palazzi⁴⁵⁴ –, dopo un “conto alla rovescia” di dieci secondi, proprio allo scoccare della mezzanotte (in Ammaniti trascorrono invece alcuni minuti prima dell'esplosione), quando Ossadipesce, in preda ad allucinazioni dovute a stupefacenti, getta il proprio zaino, con dentro la dinamite, nell'antica (risale addirittura al 1894) caldaia Heidi, così “battezzata” dall'ingegnere norvegese che si è suicidato gettandosi tra le fiamme, in ricordo della figlia morta sotto una carrozza. La *tempesta* – ancora una volta caratterizzata da una spinta centripeta – passa violenta e spietata, spazzando via i resti di una folle serata e quel che resta di una schiera, di un coro, di folli personaggi, già feriti, storditi, tumefatti, che solo un fuoco purificatore, compiendo *tabula rasa* di tutto e tutti, può redimere.

Sempre in ambito italiano, ma tornando al passato e chiudendo così il cerchio, la spinta è chiaramente centrifuga in uno dei film che meglio mettono in scena la coralità cinematografica: *Roma ore 11*

McLaughlin – Franca Pellegrini (a cura di), *Sinergie narrative. Cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*, Firenze, Franco Cesati, 2008, p. 174.

⁴⁵³ Domenico Monetti, *L'ultimo capodanno*, «SegnoCinema», n. 92, luglio-agosto 1998, p. 37.

⁴⁵⁴ Giulia uccide il fidanzato Enzo trafiggendolo con un colpo di balestra e subito dopo la sua amante Lisa, in fuga, viene trafitta da un razzo sparato per i festeggiamenti; Gaetano cade dall'attico della festa selvaggia in casa della contessa (già morta nella vasca da bagno), dopo che il nonno di Michele gli ha sparato alla gola, mettendo in moto una catena di eventi che vede prima cadere un televisore sulla testa del bambino, poi Gaetano stesso piombare addosso al padre del piccolo e infine il nonno amputarsi una mano (che prende il posto dello zampone tra le lenticchie) per colpa del fucile difettoso. Quindi, in realtà, al momento dell'esplosione finale, solo una parte dei personaggi è ancora viva.

(1952) di Giuseppe De Santis⁴⁵⁵.

Scrivo Stefano Masi a proposito del lungometraggio:

«la sostanza narrativa – avendo come protagoniste un centinaio di ragazze – si presta meglio di qualunque altra storia desantiana a portare in primo piano il coro, offrendo al regista l'opportunità di presentarcene i suoi membri, uno a uno, sino a formare qualcosa di simile a un album nel quale si riuniscono tante storie parallele. Le tante storie parallele di queste ragazze convergono in un luogo e in un momento [...] per poi divergere nuovamente. Questo centro gravitazionale fornisce alla storia una perfetta e limpida organizzazione [...] Anche in *Riso amaro* c'era un autentico esercito di donne, ma in questo caso il coro era *coro* e basta, parlava per bocca di un personaggio che lo rappresentava, quando agiva lo faceva *coralmente*, con i suoi spostamenti [...], con il suo cantare in gruppo. In *Roma ore 11* il coro si frantuma continuamente: è un coro fatto di tante individualità e non un coromassa. *Riso amaro* e *Roma ore 11* sono, quindi, opere completamente diverse»⁴⁵⁶.

Sotto questa luce, acquista significato e valore l'affermazione di Brunetta, che ritiene De Santis il «maggior regista corale del dopoguerra»⁴⁵⁷.

Roma ore 11 è introdotto da una didascalia, che presenta la vicenda come «liberamente ispirata, sia nelle storie che nei personaggi, a un fatto di cronaca accaduto a Roma in Via Savoia nel gennaio del 1951; un fatto che commosse tutta la città, tutta l'Italia».

De Santis parte dunque dalla cronaca – Elio Petri, al tempo giornalista per «L'Unità», intervista personalmente le ragazze coinvolte, alcune delle quali prendono parte alla realizzazione del film⁴⁵⁸ – per

⁴⁵⁵ Si ricordi anche – in merito alla *tempesta* che infonde una spinta centrifuga alle storie dei personaggi – *The Rains Came* (*La grande pioggia*, 1939) di Clarence Brown e il remake *The Rains of Ranchipur* (*Le piogge di Ranchipur*, 1955) di Jean Negulesco, tratti dal romanzo *The Rains Came* del 1937 di Louis Bromfield, ambientato nell'India anglicizzata degli anni Trenta, quando un'inondazione e una conseguente epidemia danno una svolta agli eventi che coinvolgono un gruppo di aristocratici inglesi. I due film non sono da ritenere prettamente corali, nel momento in cui divengono protagonisti l'adultera moglie di un funzionario inglese e il medico hindu di cui è l'amante.

⁴⁵⁶ Stefano Masi, *Giuseppe De Santis*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, pp. 61-62. Per queste ragioni *Riso amaro* (1949) – così come il successivo *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950) –, talvolta erroneamente ritenuti corali, non vengono trattati in questa sede.

⁴⁵⁷ Gian Piero Brunetta, *Cinema italiano dal neorealismo alla "Dolce vita"*, cit., p. 601.

⁴⁵⁸ Alla sceneggiatura collaborano con De Santis anche, tra gli altri, Gianni Puccini e Cesare Zavattini. Da ricordare inoltre il contributo dello scenografo francese Léon Barsacq, che ricostruisce in studio la piazza e l'intero edificio. Allo stesso avvenimento si ispira il film a episodi *Tre storie proibite* (1952) di Augusto Genina,

dirigere un anomalo “film-inchiesta”, in cui si intrecciano le storie di numerose giovani donne; i personaggi e i loro punti di vista si alternano, le illusioni cedono il posto alle disillusioni e viceversa, creando un affresco inedito, in cui il sistema dei personaggi è perfettamente, coralmemente, bilanciato: nessun protagonista, nessun corifeo.

Dopo la didascalia introduttiva, il film si apre con un piano-sequenza: una giovane e spaurita ragazza viene colta mentre, stanca, aspetta davanti a un cancello per un colloquio di lavoro come dattilografa; si allontana solo pochi secondi e la macchina da presa la segue, abbandonandola solo per un'altra donna. Uno stacco, e il regista lascia le due per presentare, nel bar di fronte, altre tre donne, tra cui la malinconica Adriana. Nel frattempo giungono altre ragazze e, poco alla volta, se ne aggiungono ancora, tutte in fila, più o meno speranzose nell'imminente colloquio, che potrebbe cambiare la vita a una di loro. Tra le tante, vi sono la ribelle Simona (Lucia Bosè), Luciana (Carla Del Poggio), che ha il marito disoccupato, la prostituta Caterina, Clara, la quale sogna una carriera come cantante, la serva insoddisfatta Angelina, Cornelia, l'unica a perdere in seguito la vita, Adriana, incinta di un uomo sposato; e ancora vari stereotipi, dalla pettegola alla sciagurata, dalla timida all'arrogante, dalla popolana alla piccolo borghese, etc. Difficile capire con precisione quante siano in totale: cento, duecento, trecento, loro stesse non riescono mai a stimare un numero preciso, ipotizzando cifre più o meno casualmente. E poco importa. Preme invece che – dopo circa trentasette minuti introduttivi, in cui vengono presentate le donne –, in seguito a un diverbio, settantasette di loro rimangano ferite e una uccisa, nel crollo di alcune rampe di scale del palazzo di quattro piani. La *tempesta* passa e stravolge gli eventi e le vite delle malcapitate; e da questo momento in avanti le storie delle singole donne si diramano, si disperdono, ognuna per la sua strada, verso il proprio destino.

A proposito dell'insieme corale delle donne, scrive Eugenio

in cui la coralità si perde, in seguito alla scelta di dividere l'intreccio in episodi slegati e di concentrarsi solo su tre casi femminili, esaminati singolarmente.

Premuda:

«Vi sono momenti in cui un'istanza comune a tutte loro crea un'improvvisa solidarietà che ne esalta la compattezza e coesione, rendendo davvero le singole voci parte di un unico coro [...]. Il film corale nella visione di De Santis diventa lo spunto della creazione di una forma coro che [...] assurge degnamente al rango di figura filmica sui generis [...]. Ciò che vediamo nascere sulla scala del palazzo è una unione delle donne destinata a morire sotto le sue macerie. Un coro le cui singole voci si disperdono dopo il crollo come le lingue di una moderna babele»⁴⁵⁹.

Se la “forma coro” di Premuda è perfettamente resa sia nell'attesa fuori dal cancello sia nel suo fluire e distribuirsi lungo le scale, essa si rompe (momentaneamente) con l'incidente: infatti, dopo il crollo, tutte le donne vengono portate via e le loro vite si separano, ma solo per incontrarsi di nuovo poco più tardi, nella corsia d'ospedale dove molte sono ricoverate. La bilanciata coralità dell'intreccio non ne risente: la macchina da presa continua a seguire alternativamente, nella loro giornata, sia le donne illese che si defilano sia quelle ferite che necessitano di cure e vengono condotte in ospedale. Una coralità quasi tutta femminile: gli uomini sono presenti (dall'apprensivo padre al marito disoccupato, dal ricco “donnaiolo” al fidanzato artista), ma rimangono sempre relegati ai margini delle storie. Il regista segue le donne anche nel concludersi della loro tragica giornata, mentre rincasano ciascuna alla propria abitazione, alcune pronte a ricominciare la routine quotidiana (per la prostituta Caterina nulla è cambiato), altre con la vita stravolta (la serva Angelina trova il coraggio di licenziarsi da un lavoro che non la soddisfa, mentre la snob petulante trova un'occupazione proprio sostituendola), alcune con un incerto futuro davanti (l'inattesa gravidanza di Adriana viene accettata dal padre), altre con la speranza di raggiungere finalmente la felicità (Clara sembra trovare un fidanzato perbene).

E a sottolineare una certa circolarità del racconto – aspetto non nuovo, si è visto, nel cinema corale –, il film si chiude sulla stessa

⁴⁵⁹ Eugenio Premuda, *Il coro sulla scala. Il rapporto suono-immagine nella stagione neorealista di Giuseppe De Santis*, Palermo, Edizioni della Battaglia, 2000, pp. 94, 99.

giovane e timida ragazza che ha aperto la ronda, mentre attende speranzosa all'entrata del palazzo semidistrutto: «Aspetto il ragioniere [...] Il posto di dattilografa c'è ancora, forse me lo darà», dice al commissario, per poi vedersi chiudere in faccia il cancello dalla portinaia e appisolarsi sullo stesso muretto davanti al quale il film inizia.

Merita – sempre a proposito di De Santis – una breve e conclusiva digressione sul precedente *Caccia tragica* (1946), che poco ha da spartire con la questione della *tempesta* (a meno che non si intenda la rapina come evento centrifugo), ma a proposito del quale si parla spesso di coralità. Il lungometraggio non è il vero e proprio esordio dietro la macchina da presa del regista, che nel 1945 coordina – dirigendolo insieme a Luchino Visconti, Marcello Pagliero e Mario Serandrei – la lavorazione di *Giorni di gloria*, primo film documentario di montaggio sulla Resistenza, in particolare sugli eventi che stravolgono l'Italia tra il settembre del 1943 e l'aprile del 1945. Anche De Santis come altri registi neorealisti, durante una conferenza negli Stati Uniti, rivela che le influenze letterarie sul suo cinema sono prevalentemente statunitensi (da Ernest Hemingway a John Steinbeck), mentre ricorda Corrado Alvaro e Carlo Bernari tra gli italiani⁴⁶⁰.

Caccia tragica è il suo secondo lungometraggio⁴⁶¹ ed è ambientato nello stesso 1946 in cui è girato. Al centro delle vicende, tra i tanti, vi sono Michele e Giovanna, braccianti appena sposati, Alberto, reduce di guerra a capo di un gruppo di banditi, la sua compagna Daniela (soprannominata Lili Marlene), ex spia dei tedeschi, un sadico soldato nazista, etc. Il film si apre con una rapina, in cui vengono coinvolti i due sposi e in seguito alla quale Giovanna viene presa in ostaggio: il bottino è il denaro (quattro milioni di lire) del sussidio governativo, con il quale la “Cooperativa Agricola Nullo Bandini” dovrebbe pagare ai

⁴⁶⁰ Cfr. Antonio Vitti (a cura di), *Peppe De Santis secondo se stesso. Conferenze, conversazioni e sogni nel cassetto di uno scomodo regista di campagna*, Pesaro, Metauro, 2006, pp. 15-17

⁴⁶¹ Sceneggiato dal regista insieme a Michelangelo Antonioni, Umberto Barbaro, Carlo Lizzani, Gianni Puccini e Cesare Zavattini.

padroni l'affitto delle terre, del bestiame, delle attrezzature. Alla “tragica caccia” prende parte, oltre alla polizia, una “folla-coro” di contadini, decisi quanto disperati (trecento famiglie dipendono dal denaro perduto). Senza dilungarsi nelle drammatiche vicissitudini, il film si chiude più o meno ottimisticamente: si scopre che la rapina è stata commissionata dai fattori (veri criminali e reali colpevoli), il denaro viene recuperato, Daniela/Lili è uccisa dallo stesso Alberto, che solo in tal modo può redimersi, per poi allontanarsi (funzionale il campo lungo conclusivo), mentre i suoi compaesani gli tirano qualche zolla di terra – simbolo del lavoro –, in segno d'augurio.

Brunetta definisce *Caccia tragica* un'opera in cui il regista «mette in luce il gusto per le visioni d'insieme, il racconto corale, i movimenti di macchina ariosi, la tensione verso una narrazione epicizzante»⁴⁶². E l'ideologia del lungometraggio affiora quando la narrazione si interrompe: «è un po' – afferma Stefano Masi – la coscienza del racconto, che emerge qua e là al suo interno, un po' la funzione che aveva il coro nella tragedia greca»⁴⁶³. A unire tanti personaggi è spesso un simbolo: un tatuaggio sul polso (De Santis insiste su questi particolari), macchia indelebile ed eterno marchio, che i reduci dei campi di concentramento sono costretti a (ri)vedere ogni giorno e che mostrano ormai con consapevolezza; con la medesima consapevolezza con cui alzano un cartello con la scritta “La terra ai reduci”. E ancora il senso di costante pericolo delle mine nei campi unisce tutti nella paura: sullo sfondo, in particolare nelle sequenze in cui il camion dei banditi tenta di fuggire, si notano spesso gli sminatori al lavoro – e proprio uno sminatore ferito è al centro di un drammatico episodio, che rende Daniela definitivamente e irrimediabilmente colpevole (e in questo la donna rievoca Marina di *Roma città aperta*). Ma il punto è che le vicende di *Caccia tragica* sono essenzialmente costruite attorno a quattro personaggi principali: Michele e Giovanna da un lato, Alberto e Daniela dall'altro. E in effetti, per quanto numerosi siano i tessuti fili

⁴⁶² Gian Piero Brunetta, *Cinema italiano dal neorealismo alla “Dolce vita”*, cit., p. 601.

⁴⁶³ Stefano Masi, *Giuseppe De Santis*, cit., p. 38.

dell'intreccio e molteplici le figure che prendono parte al racconto, il De Santis più propriamente corale si rivela solo nel 1952, con il già analizzato *Roma ore 11*.

4. Aspetti sociali

4.1. La famiglia

Indirettamente, già nei capitoli precedenti, si è scritto di *famiglie*: *nuclei* vitali dell'impianto sociale, *luoghi* di relazioni, *realtà* in trasformazione, in cui affetti e sentimenti si intrecciano, tra contrasti e incomprensioni, progressi e maturazioni, inquietudini e anomalie⁴⁶⁴. Per esempio – a proposito dei “luoghi abitativi” –, in *A Wedding* Altman ritrae due ricche famiglie del Middle West (i Corelli e i Brenner), riunite sul lago Michigan per la festa di nozze di Luigi e Muffin; nuclei familiari si incontrano e riuniscono nella Dublino di inizio Novecento in *The Dead* di Huston; *Howards End* di Ivory racconta le diverse mentalità della Londra e dell'Inghilterra durante l'epoca edoardiana, attraverso la descrizione e i rapporti di tre famiglie (ricordiamo, le borghesi sorelle Schlegel, colte e progressiste, i ricchi e conservatori capitalisti Wilcox, i poveri ma orgogliosi Bast); mentre le “otto donne” di Ozon ruotano tutte intorno al capo-famiglia Marcel e, fatta eccezione per la serva e per la cameriera-amante, gli sono legate da vincoli di parentela.

Nella sezione sulla situazione narrativa del “viaggio” è stato approfondito *The Grapes of Wrath* di Ford, opera che si presta a essere inserita anche nel discorso riguardante i nuclei familiari, dal momento che al centro delle vicende sono tutti i membri della famiglia Joad. E, se pur talvolta l'autore tenda a focalizzare il proprio punto di vista con quello del “corifeo” Tom, «*The Grapes of Wrath* is effective in creating the sense that in knowing the Joads, we come closer to knowing the people the Joads represent»⁴⁶⁵, scrive John Smith: infatti vi troviamo un'analisi e una descrizione di tutti i membri del nucleo, che ci permette di comprendere meglio lo stile di vita e le difficoltà che uomini e

⁴⁶⁴ Cfr. Roberto Fiori – Luca Pier Paolo Pallanch, *Family Life. Riflessioni e schede per un cinema sulla famiglia*, Cantalupa (Torino), Effatà, 2000, p. 7.

⁴⁶⁵ John R. Smith, *Making the Cut: Documentary Work in John Ford's "The Grapes of Wrath"*, «Literature/Film Quarterly», vol. 35, n. 4, 2007, p. 328 [«*The Grapes of Wrath* è efficace nel creare la sensazione che, nel conoscere i Joad, ci avviciniamo a conoscere anche le persone che in generale essi rappresentano», traduzione mia].

donne, anziani e bambini, devono al tempo affrontare e superare, se vogliono sopravvivere durante la Grande Depressione.

Ancora – a proposito del rituale del pasto – si è sottolineato come in *Ferie d'agosto* di Virzì siano due nuclei allargati a scontrarsi, mentre in *La Bûche* della Thompson l'intreccio ruota attorno alla numerosa famiglia composta da madre, primo marito e tre figlie/sorelle, ciascuna affiancata dal proprio fidanzato o marito.

Infine, tornando ad Altman, diversi nuclei familiari – anche se perlopiù composti da semplici coppie – sono al centro tanto di *Short Cuts* quanto di *Gosford Park*, mentre in *Dr. T & the Women* il dottor Sullivan Travis è circondato da un'instabile famiglia tutta femminile. Sempre Altman dirige inoltre *Cookie's Fortune* (*La fortuna di Cookie*, 1999), lungometraggio “minore”, nel quale, anche se non emerge la caratterizzazione tipica altmaniana, è presentata una fitta galleria di personaggi. Il film è ambientato nella cittadina di Holly Springs, sulle rive del Mississippi, e la Cookie del titolo è l'anziana vedova Jewel Mae Orcutt, che si suicida all'inizio del racconto per raggiungere nell'aldilà l'amato marito. Intorno alla morte della donna ruotano familiari e amici: dalla nipote Camille Dixon, che cerca goffamente di mettere in scena un omicidio in seguito a una rapina, per evitare l'onta del suicidio – che verrebbe inteso come l'ultimo gesto di un debole malato di mente –, alla svanita sorella Cora, dalla ribelle nipote Emma all'anziano e affezionato servitore Willis, all'inizio ingiustamente accusato del crimine. Sia in *Dr. T & the Women* sia in *Cookie's Fortune* troviamo al centro dell'intreccio famiglie disfunzionali, composte da personaggi “instabili”, legati da relazioni ipocrite e deviate – e l'occhio del regista si sofferma, in queste due opere, in particolare sull'universo femminile, sulle sue contraddizioni, mancanze e nevrosi⁴⁶⁶.

In ogni caso, prima di addentrarsi nel *mare magnum* del *cinema corale familiare* e chiudendo questa breve premessa, è opportuno tenere sempre presente – come afferma James Casey – che la famiglia, il

⁴⁶⁶ Cfr. Glenn Man, “*Short Cuts*” to “*Gosford Park*”: *The Family in Robert Altman*, in Murray Pomerance (a cura di), *A Family Affair: Cinema Calls Home*, London, Wallflower, 2008, pp. 164-65.

nucleo domestico, da qualunque punto di vista venga, letterariamente o cinematograficamente, analizzato, rimane un concetto, una creazione della mente e della cultura dell'uomo, mai un'entità concreta⁴⁶⁷.

Con un'ampia ellissi, è necessario tornare quasi alle origini del cinematografo e della “Famiglia nel Cinema”, con *The Birth of a Nation* (*Nascita di una nazione*, 1915) di David Wark Griffith. Melodramma, “romanzo” epico, apocalisse o saga storica, diverse e numerose sono le “etichette” che ancora oggi segnano il lungometraggio del regista statunitense. Interessa qui – senza perdersi nel labirinto critico e ideologico che l'opera in questione continua a creare anche a distanza di quasi un secolo – entrare nel merito della coralità di Griffith, a proposito della quale Paolo Cherchi Usai non ha dubbi:

«Con i suoi otto protagonisti [...], *The Birth of a Nation* è a tutti gli effetti un film corale. Elsie è il personaggio unificatore: non c'è punto nevralgico della trama che non la veda in qualche modo coinvolta, direttamente o per interposta persona. La figura incarnata da Lillian Gish è anche il principale elemento di sintesi fra le due sezioni del film»⁴⁶⁸.

Oltre a Elsie – curiosamente, e non casualmente, la stessa Lillian Gish che interpreta Nettie in *A Wedding* di Altman e con la morte della quale, più di sessant'anni dopo, si esaurisce una generazione imperniata su antichi e saldi valori –, gli altri personaggi principali sono Phil Stoneman, che si innamora di Margaret Cameron, Ben Cameron, che si invaghisce della sorella di Phil, Elsie, appunto; poi Austin Stoneman, leader della Camera dei Rappresentanti, e il mulatto Silas Lynch, che viene eletto vice governatore; il soldato nero Gus, attratto dalla sorella minore di Ben, Flora, che si suicida nel tentativo di sfuggirgli.

Ispirandosi alla “trilogia della Ricostruzione” – composta dai romanzi *The Leopard's Spots* del 1902 e *The Clansman: An Historical Romance of the Ku Klux Klan*, in quattro parti, del 1905 e dal dramma

⁴⁶⁷ Cfr. James Casey, *La famiglia nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 207.

⁴⁶⁸ Paolo Cherchi Usai, *David Wark Griffith*, Milano, Il Castoro, 2008, p. 258.

The Traitor del 1907⁴⁶⁹ – del reverendo battista Thomas Dixon Jr., Griffith scrive la *sua Storia*. La vicenda è ambientata negli Stati Uniti, a partire dal 1860, con tutto quello che concerne il momento storico: dalla guerra civile di Secessione (1861-65) all'assassinio, nell'aprile del 1865, del Presidente Abraham Lincoln alla successiva nascita del Ku Klux Klan, etc. Essa vede intrecciarsi le vicende storiche con quelle private di due famiglie: i Cameron del South Carolina e gli Stoneman del Pennsylvania, con i loro figli, maschi e femmine, «che si muovono – si uniscono e si separano – lungo linee parallele»⁴⁷⁰, sottolinea Di Giammatteo; mentre privato familiare e pubblico storico, entrambi travagliati, si fondono costantemente e coerentemente – anche attraverso il montaggio alternato che Griffith sperimenta e canonizza.

Qualunque sia il fatto narrato, la famiglia è sempre al centro. E il doppio matrimonio, tra Elsie Stoneman e Ben Cameron e tra Margaret Cameron e Phil Stoneman (i due nuclei si fondono), con cui si conclude l'opera di Griffith – mentre le ultime inquadrature presentano un'utopica visione di riconciliazione fra Uomo e Natura –, evidenzia nuovamente e definitivamente la centralità del tema familiare: il Nord e il Sud si uniscono in un'unica grande Famiglia, la Nazione (deprecabilmente e forzatamente ariana, bianca, in cui il “ribelle nero” è sconfitto e schiacciato dall’“eroico e nobile” Ku Klux Klan con un *last minute rescue*), che nasce quindi – così come il Cinema – “sotto il segno della coralità”.

Tornando al cinema del secondo dopoguerra in Italia, è ineluttabile soffermarsi su due opere: *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti – a proposito del quale si è già scritto anche in rapporto a *Il cammino della*

⁴⁶⁹ Cfr. Andrew Leiter, *Thomas Dixon, Jr.: Conflicts in History and Literature*, in http://docsouth.unc.edu/southlit/dixon_intro.html. Sempre a proposito delle fonti letterarie, afferma Claudio Gorlier: «*The Leopard's Spots* e *The Clansman*, nella cornice prevedibile del “moonlight romance”, traducono in narrativa dalla stilematica rozzamente situata nel *feuilleton* la saldatura tra il razzismo programmatico del “Nuovo Sud” e l'espansionismo imperialistico di Roosevelt», da Claudio Gorlier, nota introduttiva a Thomas Dixon Jr., *L'uomo del Ku Klux Klan*, traduzione di Bianca Tarozzi, atti del seminario di studi *Industria culturale e cinema in USA negli anni Dieci e Venti*, Venezia, 4-7 settembre 1975, p. 15.

⁴⁷⁰ Fernaldo Di Giammatteo, *Milestones*, cit., p. 13.

speranza di Germi – e *Il mulino del Po* (1949) di Alberto Lattuada.

Visconti medita un adattamento del romanzo del 1881 *I Malavoglia* di Giovanni Verga sin dal 1940 – dunque prima ancora dell'esordio con *Ossessione* (1943) – e ne acquista i diritti⁴⁷¹. Il progetto iniziale di *La terra trema* prevede tre episodi, dei quali viene realizzato solo il primo, appunto l' "episodio del mare". Scrive Alfredo Guarini:

«Il regista e i suoi collaboratori si propongono di far conoscere, attraverso tale film, che ha un carattere squisitamente documentario, gli aspetti più salienti e caratteristici della vita e dei costumi della regione siciliana e, a tal fine, quasi tutte le riprese del film saranno realizzate nelle città e nelle zone più tipiche dell'Isola. Il film verte essenzialmente intorno a tre episodi: il primo è ambientato in un paese di mare e narra la storia di una famiglia di pescatori [...] Sono rappresentate le difficoltà e le vicissitudini di una piccola popolazione di pescatori, che ritrae dal lavoro sul mare a stento il necessario per vivere e lotta contro le avversità della natura e la concorrenza dei mezzi più moderni»⁴⁷².

Presentato nel settembre del 1948 alla IX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, il film vince il Premio Internazionale «per i suoi valori stilistici e *corali*», ma, nonostante il successo, per mesi continuano le polemiche – già infiammatesi durante la lavorazione, in particolare nelle pagine dei quotidiani siciliani⁴⁷³ –, in merito alla “cruda rappresentazione” del Sud Italia che emerge attraverso le immagini di Visconti.

Recita la didascalia iniziale del film:

«I fatti rappresentati in questo film accadono in Italia, e precisamente in Sicilia, nel paese di Aci Trezza, che si trova sul mare Jonio a poca distanza da Catania. La storia che il film racconta è la stessa che nel mondo si rinnova da anni, in tutti quei paesi dove uomini sfruttano altri uomini. Le case, le strade, le barche, il mare, sono quelli di Aci Trezza. Tutti gli attori del film sono stati scelti tra gli abitanti del paese: pescatori, ragazze, braccianti,

⁴⁷¹ Insieme a quelli delle novelle *Jeli il pastore* e *L'amante di Gramigna* (di quest'ultima viene scritta una sceneggiatura, bocciata dalla censura del tempo), entrambe contenute nella raccolta *Vita dei campi* (1880) di Verga e mai trasposte da Visconti.

⁴⁷² Alfredo Guarini, comunicazione dell'Ar.Te.As. Film all'Ufficio Centrale per la Cinematografia, Roma, 7 novembre 1947, in *Trema la terra ad Aci Trezza. L'avventura produttiva tra mancanza di fondi e proteste dei siciliani*, fascicolo allegato all'edizione speciale 2 dvd RHV, p. 5.

⁴⁷³ Si ricordino le accusatorie lettere che nel maggio del 1948 l'Associazione “Pro Catania” scrive ai quotidiani «Giornale dell'isola» e «La Sicilia» e alle quali puntualmente rispondono sia lo stesso Visconti sia il produttore Salvo D'Angelo.

muratori, grossisti di pesce. Essi non conoscono lingua diversa dal siciliano per esprimere ribellioni, dolori, speranze. La lingua italiana non è in Sicilia la lingua dei poveri».

In apertura, dunque, una contestualizzazione e una dichiarazione d'intenti: nessun attore professionista recita davanti alla macchina da presa e la lingua utilizzata è quella “dei poveri”. E già in quest'ultimo aspetto vi è una prima rivisitazione dell'opera verghiana – che comunque non è citata nei titoli di testa come fonte letteraria: infatti «il problema della lingua è affrontato secondo una nuova prospettiva ideologica. Ne *I Malavoglia*, Verga aveva assorbito e tradotto le espressioni dialettali nella lingua letteraria. Il suo intento era una sorta di oggettività linguistica [...], Visconti, invece, ha fatto esprimere i pescatori di Aci Trezza direttamente nella loro lingua»⁴⁷⁴, scrive Alessandro Bencivenni.

Una voce fuori campo accompagna le vicende, commentando di tanto in tanto la desolante vita (una «schiavitù senza scampo») condotta dai pescatori. Al centro dell'intreccio è la famiglia dei Valastro, della quale fanno parte il giovane pescatore 'Ntoni (che «ragiona in un altro modo», viene fatto notare da un compagno), il fratello Cola, il nonno, la sorella maggiore Mara, la minore Lucia; e ancora troviamo lo zio Angelo, Nedda, la fidanzata di 'Ntoni, il muratore Nicola, particolarmente affezionato a Mara, Vanni, Alfio, etc.

I Valastro formano un coro di personaggi, che (soprav)vive da generazioni esclusivamente grazie all'attività della pesca. Non casualmente, dopo due inquadrature introduttive – una panoramica della piazza della città e un campo lungo del mare di notte –, l'attenzione di Visconti si focalizza su una fotografia (osservata da Lucia) dell'intera famiglia riunita, sulla quale indugia la macchina da presa e sulla quale ritorna alla fine, quando il quadretto viene riappeso alla parete, segnando un nuovo inizio per i Valastro rimasti. In questa cornice, le sequenze in cui meglio emerge la polifonia del racconto sono quelle che ritraggono gli uomini al lavoro, durante la pesca notturna in mare o quando preparano le reti sulla spiaggia. Mentre la corallità affiora nelle

⁴⁷⁴ Alessandro Bencivenni, *Luchino Visconti*, Milano, Il Castoro, 2008, p. 24.

singole storie seguite e narrate da Visconti: le sequenze di Mara e Nicola, quelle in cui il maresciallo don Salvatore corteggia Lucia, i momenti dedicati a Cola, etc.

Se Noa Steimatsky afferma che «Visconti boldly grafts diverse visions, scales, spaces, narrative and historical orders in a resonant chorale, embracing the traditions of which his film must partake and to which it now contributes»⁴⁷⁵, Lino Micciché scrive però che «*La terra trema* non presenta che in un solo caso, l'episodio della “salatura”, quelle caratteristiche di *coralità polifonica* che sono invece tra le caratteristiche precipue de *I Malavoglia*»⁴⁷⁶, perché i personaggi verghiani sono reinventati attraverso un processo di semplificazione e sintesi delle loro funzioni narrative. E inoltre, quel personaggio collettivo che è la comunità acitrezzina di Verga diviene, nell'opera di Visconti, «quadro di una ribellione di classe individuale (anche se collettivamente “esemplare”)»⁴⁷⁷. Rimane in entrambi il cosiddetto “punto di vista collettivo”, analizzato da Romano Luperini a proposito del romanzo⁴⁷⁸ e recuperato da Fernaldo Di Giammatteo nell'analisi del film⁴⁷⁹.

Se viene naturale interpretare Visconti attraverso un'ottica gramsciana⁴⁸⁰, più difficile è scioglierlo dalle suggestioni letterarie che – al di là della poetica verghiana, della quale il regista cerca di ricreare *l'intimo e musicale ritmo*⁴⁸¹ – spronano la sua attività teatrale e

⁴⁷⁵ Noa Steimatsky, *Italian Locations: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2008, p. 105 [«Visconti inserisce arditamente diverse visioni, scale, spazi, ordini narrativi e storici, in un “coro risonante”, abbracciando le tradizioni a cui il suo film deve partecipare e al quale contribuisce», traduzione mia].

⁴⁷⁶ Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo*. “*Ossessione*”, “*La terra trema*”, “*Bellissima*”, Venezia, Marsilio, 1998, p. 136. Il corsivo è mio. La questione della coralità in *I Malavoglia* di Verga è analizzata anche nelle *Premesse*.

⁴⁷⁷ *Ivi*, p. 137.

⁴⁷⁸ Cfr. Romano Luperini (a cura di), *Interpretazioni di Verga*, Roma, Savelli, 1975, p. 275. Scrive in seguito Luperini, sempre a proposito di Verga, che «l'impersonalità, oltre che una teoria, è anche e soprattutto una scelta di stile», da Romano Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, p. 5.

⁴⁷⁹ Cfr. Fernaldo Di Giammatteo, *Milestones*, cit., p. 156.

⁴⁸⁰ A posteriori, consapevoli che i trentadue *Quaderni del carcere* scritti da Antonio Gramsci tra il 1929 e il 1935 vengono pubblicati, in sei volumi, solo tra il 1948 e il 1951.

⁴⁸¹ Cfr. Luchino Visconti, *Tradizione e invenzione*, «Stile italiano nel cinema», vol. VIII, Milano, Guarnati, 1941, pp. 78-79; oggi in Lino Micciché, *Luchino Visconti*.

influenzano il suo cinema.

Il regista è in contatto con il gruppo Cinema⁴⁸², che, in opposizione al cosiddetto cinema “puro” (esente da influenze letterarie), indica nel modello per un nuovo realismo cinematografico proprio la grande tradizione letteraria novecentesca. Oltre a Verga, è dunque necessario ricordare i romanzi *Conversazione in Sicilia* del 1941⁴⁸³ di Elio Vittorini e *Cristo si è fermato a Eboli* del 1945 di Carlo Levi. Due opere *non corali*, ma che, attraverso i due protagonisti – rispettivamente il tipografo Silvestro Ferrauto nel romanzo di Vittorini e l'intellettuale delle “memorie autobiografiche” di Levi –, descrivono in prima persona, ma attraverso una carrellata di personaggi simbolici e reali, le miserie del Sud. E proprio da queste miserie, poi ritratte da Visconti, nascono in Vittorini – che in quegli anni, scrive Giovanni Falaschi, riflette anche «sul rapporto fra letteratura e cinema, e naturalmente su quello fra realtà e rappresentazione letteraria; per cui si deve ammettere che egli lavorasse tenendo presenti oggetti (luoghi, personaggi, situazioni) “veri” per portarli al massimo di espressività»⁴⁸⁴ – una partecipazione più profonda alla sorte del mondo e una speranza di riscatto e liberazione; mentre in Levi emerge la precisa descrizione dei ricchi (pochi, arroganti, sfruttatori) e del mondo contadino (oppresso da fatica, fame e malattie), poi reinventati da Visconti con i grossisti e i pescatori di *La terra trema*.

Ideologicamente, oltre che cronologicamente, *La terra trema* è vicino a *Il mulino del Po* (1949) di Alberto Lattuada. Ricorda a questo proposito Cristina Bragaglia:

«Visconti [...] si ispira certo al romanzo di Verga [...]: non soltanto lo attualizza, bensì anche lo riempie di significati inediti, polemici e, in un certo senso, “rivoluzionari”. In una direzione analoga si muove Alberto Lattuada [...]: sottolinea la brutale sincerità dei sentimenti umani, ma nelle lotte

Un profilo critico, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 95-97.

⁴⁸² Gruppo di critici che ruota attorno all'omonima rivista, fondata nel 1935 da Luigi Freddi.

⁴⁸³ Già pubblicato a puntate, sulla rivista «Letteratura», tra il 1938 e il 1939.

⁴⁸⁴ Giovanni Falaschi, *Introduzione* a Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Milano, Rizzoli, 2008, pp. 9-10.

sindacali di allora vede riflesse le preoccupazioni del presente, non dimenticando mai le sue inclinazioni neorealistiche»⁴⁸⁵.

Il sesto lungometraggio di Lattuada è tratto da parte del terzo e ultimo volume dell'opera omonima, scritta tra il 1938 e il 1940, di Riccardo Bacchelli⁴⁸⁶. Se il corale “romanzo-fiume” ha inizio nel 1812, con la campagna napoleonica in Russia, e termina nel 1918, con la morte del terzo Lazzaro Scacerni, al passaggio del Piave, durante la prima guerra mondiale, il film di Lattuada è ambientato esclusivamente nella bassa emiliana di fine Ottocento. La critica è unanime nell'individuare nell'opera filmica tre nuclei tematici: il contrasto tra i Verginesi, che aderiscono alla lega sindacale, e il proprietario terriero Clapassòn; le vicende della famiglia di mugnai Scacerni, proprietari del mulino San Michele; la storia d'amore tra Orbino Verginesi e Berta Scacerni. Ma, scrive Angelo Zanellato:

«*Il mulino del Po* è un'opera corale sia perché Lattuada si propone di tracciare un ampio quadro storico sia perché le azioni, i problemi dei singoli personaggi trovano risonanza o sono condizionati da quelli della collettività [...]. Nella coralità, nel senso plastico-figurativo e nell'accentuazione della questione sociale è ravvisabile l'influenza dei “classici russi”. Dalla folla tuttavia si rivelano, in veste quasi di solisti di un coro, alcuni personaggi che sono simboli di una classe o di atteggiamenti spirituali e nello stesso tempo, fortemente tipizzati nella loro individualità»⁴⁸⁷.

Dunque, non sono al centro delle vicende solo i personaggi di Orbino e Berta e del fratello di lei Princivale, ma rilevanza nell'intreccio viene via via acquisita anche dal latifondista Clapassòn, da Cecilia Scacerni, madre orgogliosa e combattiva, da Susanna e Luca Verginesi, dal sindacalista Raibolini, dal viscido Smarazzacucco, etc. Tutte figure con un ruolo ben definito, talvolta dalle personalità non approfondite, prive di particolari sfumature, ma comunque fondamentali

⁴⁸⁵ Cristina Bragaglia, *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema (1895-1990)*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1993, p. 127.

⁴⁸⁶ La trilogia comprende i romanzi *Dio ti salvi*, *La miseria viene in barca* e *Mondo vecchio sempre nuovo*. Il film è sceneggiato, tra gli altri, dallo stesso Bacchelli. Dalla medesima opera è tratto un omonimo sceneggiato televisivo in cinque puntate nel 1963, poi ripreso in una seconda serie in quattro episodi nel 1971.

⁴⁸⁷ Angelo Zanellato, *L'uomo (cattiva sorte): il cinema di Lattuada*, Padova, Liviana Editrice, 1973, p. 92.

nel delinearsi del racconto.

Manca – rispetto a Visconti – una netta presa di posizione ideologica, tant'è che a suo tempo l'opera viene attaccata sia da destra sia da sinistra; mentre troviamo – secondo Claudio Camerini – una “poetica del razionale” che «si realizza nella complessità della struttura corale del film, nella complementarietà calcolata tra movimenti di macchina e movimento interno all'inquadratura»⁴⁸⁸.

La coralità del film è dunque rilevabile nell'intrecciarsi delle storie private dei numerosi personaggi sullo sfondo della Storia dell'epoca, nella quale si riflettono i sentimenti, paure e speranze, del dopoguerra (Leitmotiv in tutti i film del tempo è, inevitabilmente, lo *sciopero*, o comunque il tentativo di rivolta o ribellione). Il lungometraggio è – usando le parole dello stesso regista – «un quadro dell'Italia socialista in continuo fermento, di una società contadina spinta dalla povertà a ricercare impossibili equilibri [...] dove il socialismo non diventa mai predica. Si manifesta attraverso i fatti, sprizza dalle vene dei personaggi, non è affidato alle bandiere rosse»⁴⁸⁹.

Se il film di Lattuada inizia con un campo lungo del fiume Po – seguito dalla sequenza del fidanzamento tra i due innamorati –, esso termina sempre sul fiume, ritraendo Berta e Cecilia in attesa che il corpo di Orbino, all'alba, riemerge dalle acque – rievocando inoltre l'inquietudine delle donne di Visconti (altro *trait d'union*), quando attendono il rientro dal mare dei familiari, dopo la tempesta –, prima che appaia la didascalia conclusiva, che recita: «Così passa e ritorna il bene e il male degli uomini, e il tempo è simile all'andar del fiume».

Sempre al Passato guarda anche, quasi trent'anni dopo, Ermanno Olmi, con *L'albero degli zoccoli* (1978), lungometraggio che si apre con una didascalia che è sia una contestualizzazione sia una sorta di “dichiarazione d'intenti”: «Interpretato da contadini e gente della campagna bergamasca. Così doveva apparire la cascina lombarda alla

⁴⁸⁸ Claudio Camerini, *Alberto Lattuada*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 32. Camerini distingue inoltre tra livello storico, critico e rituale della storia.

⁴⁸⁹ Alberto Lattuada, in Aldo Tassone, *Parla il cinema italiano*, cit., pp. 155-56.

fine del secolo scorso. Ci vivevano quattro, cinque famiglie di contadini... La casa, le stalle, la terra, gli alberi, parte del bestiame e degli attrezzi appartenevano al padrone e a lui si dovevano due parti del raccolto». La mente torna ancora al Visconti di *La terra trema*, ma anche ad altre due opere straniere: *Man of Aran* (*L'uomo di Aran*, 1934) di Robert J. Flaherty e *Farrebique* (*id.*, 1946) di Georges Rouquier. Il primo è una sorta di “documentario poetico” (in realtà il regista *mette in scena, non documenta*, anche alcune pratiche non più in uso, per meglio rappresentare il conflitto tra Uomo e Natura/Oceano), che descrive la vita di una famiglia di pescatori su una delle tre isole di Aran, lungo la costa occidentale dell'Irlanda. Il secondo racconta – sempre attraverso i volti di attori non professionisti – la quotidianità di alcuni contadini di Goutrens, un villaggio dell'Aveyron, nel sud della Francia (dal lavoro nei campi alle discussioni intorno al fuoco ai cambiamenti portati dall'energia elettrica)⁴⁹⁰. Pescatori o contadini che siano, gli uomini comuni di Flaherty e Rouquier e di Visconti e Olmi sono un “corale specchio della società”, ma – e qui la divergenza fondamentale – mentre i primi tre autori si soffermano sulle problematiche del proprio tempo, Olmi recupera – su tutto, emerge il valore della Memoria e dell'Inconscio – il biennio 1897-98, per dirigere quello che Sandro Bernardi definisce un «cinemoema della vita, della fatica, dell'amore e della povertà»⁴⁹¹. E, come nel Lattuada di *Il mulino del Po*, la “politica” rimane più o meno in disparte: il conflitto di classe e la presenza del socialismo sono “rimossi” dal regista (fa eccezione un comizio socialista appena sfiorato e intravisto) che si concentra solo sulla quotidianità e sull'operosità dei personaggi – ma proprio in questa scelta risiede la “forza cattolica e politica” del film⁴⁹².

Olmi racconta la vita di quattro famiglie di contadini – i Batistì, i Runk, i Finard e i Brena –, che vivono nella medesima cascina lombarda. In particolare troviamo il capo-famiglia dei Batistì e il figlio

⁴⁹⁰ Sempre di Rouquier, si ricordi anche il seguito del 1983 *Biquefarre*, che mostra i cambiamenti avvenuti negli anni.

⁴⁹¹ Sandro Bernardi, *L'albero degli zoccoli*, in Adriano Aprà (a cura di), *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 177.

⁴⁹² Cfr. Peppino Ortoleva, *L'albero degli zoccoli*, in Adriano Aprà (a cura di), *Ermanno Olmi*, cit., pp. 182-83.

Minek (il giovane che rompe lo zoccolo andando a scuola, avviando così la drammatica catena di eventi che porta al triste finale); la vedova dei Runk, con i numerosi figli, tra cui Bettina, e il nonno Anselmo; Maddalena, figlia dei Brena e corteggiata da Stefano (la coppia è al centro di eventi di manzoniana memoria, dal matrimonio al viaggio in una tumultuosa Milano al rifugio presso la zia Suor Maria⁴⁹³); il Finard (protagonista dell'episodio del marengino d'oro nascosto sotto lo zoccolo di un cavallo e poi perduto). A fungere da collante tra i vari personaggi sono il lavoro e la fatica di ogni giorno, la presenza costante dei padroni – figure “immobili” – e don Carlo, il prete che all'inizio del film insiste per far studiare Minek (dunque indirettamente responsabile della cacciata dei Batisti) e in seguito consiglia di chiudere in orfanotrofio i due figli più piccoli della vedova Runk; ma il suggerimento rimane inascoltato, perché la famiglia deve restare unita.

Tornando a Visconti, l'analisi del nucleo familiare – e della sua inesorabile disgregazione – è uno dei nodi centrali di tutta la poetica del regista, ed è messa in scena ancora nei successivi e – ognuno a modo proprio – corali *Rocco e i suoi fratelli* (1960), *La caduta degli dei – Götterdämmerung* (1969) e *Gruppo di famiglia in un interno* (1974)⁴⁹⁴. Si tratta di opere tutte strutturate intorno a un nucleo di partenza unitario, da cui successivamente si dipartono i vari intrecci, secondo linee parallele, intersecanti o divergenti. Naturalmente, l'aspetto costante della “forma della cellula familiare” è sempre in relazione alla concezione ideologica e cinematografica dell'autore così come al contesto storico e sociale che abbraccia e in cui vengono contestualizzate le opere in questione.

Anna Maria Giacomelli e Italia Saitta scrivono che il regista

⁴⁹³ Cfr. Jeanne Dillon, *Ermanno Olmi*, Firenze, La Nuova Italia, 1985, p. 57.

⁴⁹⁴ Precedente è *Senso* (1954) – tratto dall'omonimo racconto del 1883 di Camillo Boito –, a proposito del quale scrive a suo tempo Filippo M. De Sanctis: «Quale tentazione può aver avvicinato un Visconti al Boito? Vogliamo azzardare un'idea, che, cioè, il regista di *Ossessione* e di *La terra trema* abbia tentato una *contaminatio* tra la storia sessualmente carica del primo e la coralità del secondo, fusi i due elementi nella audace interpretazione realistica di un periodo storico sul quale si è fatta tanta ricerca patriottica e romantica», da Filippo M. De Sanctis, *Sesso e coralità in una storiella vana*, «Cinema», n. 136, giugno 1954, p. 353.

dimostra

«una spiccata preferenza per le storie familiari, più esattamente per i nuclei familiari [...] Indubbiamente Visconti riscontra in questa cellula sociale un microcosmo che offre l'opportunità di mettere a fuoco con precisione le reali possibilità dell'uomo, inserito sempre in un ben determinato contesto sociale [...] Le esperienze e le ispirazioni culturali che hanno dato vita a questo film, basato su un impianto melodrammatico che in certi momenti raggiunge la coralità e gli accenti della tragedia greca, sono diverse»⁴⁹⁵.

Rocco e i suoi fratelli è ritenuto un'ideale continuazione di *La terra trema*, poiché al centro è sempre una famiglia del sud Italia – i Parondi, contadini lucani – che, in seguito al boom economico, sul finire degli anni Cinquanta, decide di emigrare al nord, in particolare a Milano. A tentare vanamente di tenere uniti i membri del nucleo è – ancora, come nel caso di 'Ntoni – uno dei cinque fratelli, Rocco, “guida” e anima del gruppo.

Le differenze fondamentali tra i nuclei viscontiani sono due: innanzitutto la famiglia Parondi, diversamente dai Valastro, si disgrega (forse non paradossalmente) proprio in un momento di relativo assestamento economico (tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta); in secondo luogo essa è caratterizzata da un desiderio di emigrazione, di cambiamento, sconosciuto agli acitrezzi, i quali preferiscono, fatta eccezione per il fratello Cola, tentare la sorte nel proprio paese, rimanendo legati alla natia Aci Trezza⁴⁹⁶.

Il film si apre con il trasferimento a Milano – metropoli tentacolare e corrottrice, nella ristretta visione del povero e ignorante nucleo familiare di campagna, in particolare nell'obsoleta ottica della madre – della famiglia: la vedova Rosaria con quattro dei suoi figli (Simone, Rocco, Ciro e il piccolo Luca), raggiunge il primogenito Vincenzo, che già da tempo si è trasferito nella “capitale del Nord, del boom e del benessere”.

L'autore segue alternativamente le vicende dei cinque fratelli – la

⁴⁹⁵ Anna Maria Giacomelli – Italia Saitta, *La crisi dell'uomo e della società nei film di Visconti e di Antonioni*, Alba, Edizioni Paoline, 1972, pp. 42, 60.

⁴⁹⁶ Cfr. Alessandro Bencivenni, *Luchino Visconti*, cit., pp. 44-45.

storia può essere effettivamente divisa in cinque parti, ciascuna dedicata a uno dei personaggi principali –, concedendo però maggior spazio alle figure di Rocco e Simone e alla melodrammatica vicenda della loro contrastata storia d'amore con la prostituta Nadia. C'è poi da aggiungere al coro il personaggio di Rosaria, colei che, insieme a Rocco ma senza la sua ostinazione, tenta, invano e pateticamente, di tenere uniti i membri del nucleo in disfacimento: madre e figlio hanno una visione arcaica della famiglia, come blocco uniforme e indivisibile, a differenza di Ciro, a cui è lasciata, nel finale, la “nuova morale familiare”, confidata al giovane Luca, incarnante la nuova e più giovane generazione. L'uomo possiede una diversa prospettiva della vita, legata a una concezione moderna della famiglia, non più indivisibile, bensì intesa come gruppo di individui indipendenti e autonomi. Alla fine, la famiglia crolla: il “tradimento” di Ciro, che vorrebbe denunciare alla polizia il fratello omicida, è solo l'ultimo tassello che cade da un puzzle che si è andato disgregando giorno dopo giorno. I momenti coralmemente più significativi – oltre alla stessa struttura generale dell'opera, che alterna le vicende dei personaggi – sono quei pochi minuti che i fratelli trascorrono tutti insieme nella loro camera da letto, nel seminterrato di Lambrate, quando all'alba si svegliano per andare a lavorare e quando alla sera, prima di coricarsi, talvolta si abbandonano a intime confidenze.

L'opera di Visconti è ispirata alla raccolta di racconti del 1958 *Il ponte della Ghisolfà* di Giovanni Testori⁴⁹⁷. In particolare, partendo dalle due parti di *Il ras*, che descrivono il mondo della boxe, il regista sviluppa le linee narrative legate al pugilato, universo al quale prendono parte, nel film, Simone prima e Rocco poi; ma ritornano anche luoghi tipici della periferia milanese della fine degli anni Cinquanta, diversi personaggi estrapolati da racconti differenti e, riprese dai protagonisti del film, alcune frasi pronunciate nei racconti testoriani.

⁴⁹⁷ L'opera di Testori avvia il cosiddetto “Ciclo dei segreti di Milano”, a cui si aggiungono la successiva raccolta del 1959 *La Gilda del Mac Mahon*, le due commedie *La Maria Brasca* e *L'Arialdà*, rispettivamente del 1960 e del 1961, e infine il romanzo *Il fabbricone*, sempre del 1961.

Per esempio, quando per la prima volta Duilio Morini vede Simone gli dice le stesse parole che l'allenatore di boxe rivolge a Cornelio («I denti son da lupo, ma c'è troppa nicotina. Se vuoi fare la box, bambino mio, sigarette niente»⁴⁹⁸); e quando nel film Duilio, rivedendo Simone, ripensa al loro primo incontro, afferma: «quando ti ho visto la prima volta eri un vero Apollo», chiamandolo nello stesso modo in cui nel racconto di Testori è definito il Brianza.

Per la scena dello scontro tra i due fratelli e della violenza sulla ragazza amata da entrambi, Visconti si ispira ad altri racconti della medesima raccolta – *Cosa fai, Sinatra?*, *Il resto, dopo* e *Pensieri nella notte* –, nei quali si narra la vicenda dei due fratelli Attilio e Dario (detto Sinatra) Rivolta. In breve, Attilio, per consentire a Dario di studiare, accetta per due anni di addossarsi ogni responsabilità economica, ma, proprio quando inizia ad avere successo, viene a sapere da alcuni amici che è stato “tradito” proprio dal fratello con la sua ex fidanzata, Gina, una giovane donna da poco lasciata; ferito nell'onore, Attilio fa pedinare gli amanti da alcuni ragazzi e una sera, in compagnia di un gruppo di amici, picchia il fratello e violenta la donna. L'analogia è evidente, ma ci sono alcune sostanziali differenze tra i personaggi di Simone e Rocco da un lato e Attilio e Dario dall'altro: le personalità dei fratelli, nel passaggio da Testori a Visconti, sono infatti ribaltate. La nuova relazione di Gina è soprattutto una rivalsa, e anche Dario vive questo rapporto con assoluta leggerezza (quando Attilio violenta la donna, non tenta neanche di difenderla). Molto diversa è, nel film di Visconti, la reazione di Rocco, che cerca disperatamente di difendere Nadia dalla violenza di Simone; d'altra parte, diverso è l'amore sincero e autentico sorto fra i due e che induce la donna a (tentare di) cambiare stile di vita. Rocco, il personaggio più sensibile e spiritualmente complesso del film, non ha dunque nulla in comune con la superficialità che contraddistingue Dario in Testori.

Tra le fonti indirette troviamo altri autori e influenze, dall'ideologia gramsciana alla poetica di Verga a Thomas Mann, in

⁴⁹⁸ Giovanni Testori, *Il ras (parte prima)*, in *Il ponte della Ghisolfà*, Milano, Mondadori, 2003, p. 169.

particolare si pensi al ciclo *Joseph und seine Brüder* (*Giuseppe e i suoi fratelli*)⁴⁹⁹, richiamato anche nel titolo viscontiano: il tema dell'emigrazione del popolo di Israele in Egitto e l'incontro tra due civiltà diverse presenti in Mann si rispecchiano nell'emigrazione dei Parondi e nella contrapposizione tra Nord e Sud Italia. E ancora troviamo Dostoevskij: in particolare la figura di Rocco rimanda al mite Myškin, protagonista di *Idiot* (*L'idiota*) del 1869, mentre Simone e Nadia ricordano rispettivamente il passionale e brutale, amico e rivale, Rogozin e l'amata, senza possibilità di riscatto, Nastas'ja Filippovna. Infine sono presenti i tratti e gli influssi del melodramma teatrale e dell'opera lirica: la scena dell'omicidio all'Idroscalo riprende il finale nel quarto atto della *Carmen* (1875) di Georges Bizet – tratta dalla novella omonima del 1845 di Prosper Mérimée –, con le implorazioni e le minacce di Don José/Simone, il rifiuto della donna (Carmen/Nadia) e il conseguente delitto.

Come *Rocco e i suoi fratelli* segue idealmente *La terra trema*, così *La caduta degli dei* è il contrappunto negativo di *Rocco e i suoi fratelli*, poiché vi si trova un “satanico” rovesciamento del tema della famiglia. Alla base del lungometraggio in questione si avverte il valore del momento storico (gli anni Trenta in Germania), proprio attraverso il dramma familiare, la disgregazione, la dissoluzione – il “crepuscolo”, degli dei e degli ideali, richiamando l'opera di Wagner e quella di Nietzsche⁵⁰⁰ –, in seguito alla quale l'unitaria e generativa cellula familiare rimanda allegoricamente al disfacimento e alla caduta dei valori nazionali tedeschi.

I personaggi principali sono introdotti proprio in procinto di

⁴⁹⁹ La tetralogia – ispirata al racconto della *Genesi* biblica, che diviene allegoria del Presente, e scritta tra il 1933 e il 1943 – è composta da *Die Geschichten Jaakobs* (*Le storie di Giacobbe*), *Der Junge Joseph* (*Il giovane Giuseppe*), *Joseph in Ägypten* (*Giuseppe in Egitto*) e *Joseph der Ernährer* (*Giuseppe il Nutritore*).

⁵⁰⁰ *Götterdämmerung* (anche sottotitolo del film di Visconti) è la quarta e ultima delle quattro opere che costituiscono la tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (*L'anello del Nibelungo*) di Richard Wagner, scritta tra il 1848 e il 1874. Il *continuum* narrativo si svolge nell'arco di un prologo (*Das Rheingold* – *L'oro del Reno*) e tre “giornate”: *Die Walküre* (*La Valchiria*), *Siegfried* (*Sigfrido*) e *Götterdämmerung* (*Il crepuscolo degli dei*). *Götzen-Dämmerung* (*Il crepuscolo degli idoli*) è invece un'opera di Friedrich Nietzsche del 1889.

recarsi alla riunione familiare per il compleanno del barone Joachim von Essenbeck, anziano industriale: troviamo il rozzo ufficiale Konstantin (nominato, per compiacere il Partito Nazista, vicepresidente delle acciaierie), il perverso nipote Martin, succube dell'ambiziosa madre Sofia, Friederich, amante della donna, il beffardo istigatore Aschenbach, Herbert, che fugge e a cui viene in seguito ingiustamente addossata la responsabilità dell'omicidio del “padre di famiglia”.

Scrivono Ugo Finetti: «La famiglia riunita con speranze e illusioni è la scena di partenza, l'avvio della rappresentazione delle storie di Visconti, che sono storie di perdizione e salvezza, destini collettivi tragici e prese di coscienza individuali; la famiglia è cioè il centro della rappresentazione della catastrofe e della prospettiva positiva che la trascende»⁵⁰¹. A partire dal contesto familiare, il racconto intreccia linearmente trame narrative suddivise in cinque atti, come in un'antica tragedia greca. L'intera struttura del film si configura così come un “gioco” tra la vicenda dei singoli componenti della famiglia Essenbeck e la vicenda storica, in cui la coraltà della prima garantisce equilibrio alla seconda. Il film resta dunque divisibile tra una “linea storica” – si apre con l'incendio del palazzo del Reichstag, il 27 febbraio del 1933, e finisce con la “Nacht der langen Messer”, la “notte dei lunghi coltelli”, tra il 29 e il 30 giugno del 1934 – e una “letteraria” – la storia individuale della grande borghesia industriale tedesca. Dunque – con le parole di Pio Baldelli – la «storia viene concepita, ancora una volta, *per nuclei familiari*: nell'agglomerato della famiglia si annodano e sviluppano gli eventi positivi e negativi della storia, la sorte della famiglia diventa allegoria dell'intera vicenda storica»⁵⁰².

Inevitabile – trattando della decadenza di una famiglia e di un paese – il confronto con Mann: non è casuale né privo di significato il fatto che *La caduta degli dei* si apra con una rievocazione dell'inizio di *Buddenbrooks* (*I Buddenbrook*, 1901), con i dettagli del compleanno del patriarca Joachim, e si concluda con il tragico finale di *Doktor Faustus*

⁵⁰¹ Ugo Finetti, *Il tema della famiglia nell'opera di Visconti*, «Cinema Nuovo», n. 202, 1969, p. 434.

⁵⁰² Pio Baldelli, *Luchino Visconti*, Milano, Gabriele Mazzotta, 1982, p. 261.

, cioè con la morte di Friedrich/Faustus. Se la prima opera è l'esordio di Mann, che apre il secolo (il romanzo esce nel 1901), la seconda è una sorta di testamento, che esce nel 1947, dunque dopo la seconda guerra mondiale. In mezzo troviamo cinquant'anni di storia, nei quali sono comprese le vicende raccontate da Visconti. Ma l'indiretta influenza dello scrittore tedesco è ravvisabile anche nell'ordine, nella limpidezza e nell'andamento solenne ma lineare del racconto, mentre il concetto di memoria proustiana si mescola a una tragicità e a un'angoscia – condizione esistenziale dell'uomo – tipiche della poetica, ancora una volta, di Dostoevskij (si pensi al suicidio della piccola Lisa, violata da Martin, che rievoca l'analogo episodio di *Besy – I demoni*)⁵⁰³. Alessandro Bencivenni ravvisa d'altra parte influenze shakespeariane, in particolare di *Macbeth*⁵⁰⁴, ma anche *Hamlet* è evocato nell'iniziale omicidio del patriarca Joachim. Concludendo, tra coralità e influenze letterarie, *La caduta degli dei* è – scrivono Giacomelli e Saitta – un «film corale dove la cornice melodrammatica si realizza in un incrocio fra tragedia elisabettiana e il Shakespeare delle tragedie reali»⁵⁰⁵.

Con *Gruppo di famiglia in un interno*, Visconti torna dopo cinque anni al tema della famiglia, ma il nucleo (il *gruppo* del titolo), questa volta, non è presente; o, meglio, accenna ad aggregarsi, prima di crollare irrimediabilmente. La vicenda narra infatti di un anziano professore che vive isolato dal mondo, tra libri e dipinti, e affitta per un anno l'appartamento sopra la sua abitazione a una volgare e ricca “famiglia”, composta da una madre e una figlia e da due affascinanti giovani.

Il penultimo lungometraggio di Visconti a fatica rientra nell'ambito sia della coralità sia della famiglia, per due ragioni. Innanzitutto poiché al centro della storia è sempre e solo il Professore, colto nella solitudine del suo *interno* (dopo *Le notti bianche* del 1957, il

⁵⁰³ Cfr. Giuseppe Patroni Griffi, *Le famiglie di Luchino Visconti*, «Il Dramma», n. 9, giugno 1969, p. 56.

⁵⁰⁴ Cfr. Alessandro Bencivenni, *Luchino Visconti*, cit., pp. 72-74.

⁵⁰⁵ Anna Maria Giacomelli – Italia Saitta, *La crisi dell'uomo e della società nei film di Visconti e di Antonioni*, cit., p. 70.

lungometraggio in questione è il secondo film di Visconti a essere girato interamente in un teatro di posa) – si pensi a come, quando gli inquilini spariscono talvolta per settimane, la macchina da presa continua a seguire il vecchio nel suo appartamento e tutto il resto (personaggi compresi) funziona semplicemente da contorno. In secondo luogo non si tratta di una vera e propria *famiglia*: le figure sono cinque, certo, ma non legate da vincoli di parentela, bensì strette da ambigui e corrotti rapporti, basati su denaro e interessi personali, su istinto e passione, senza alcuna traccia degli antichi e austeri valori su cui si è sempre fondato lo stile di vita del padrone di casa.

Il film merita comunque di essere menzionato, se non altro perché «questa storia di sempre, eguale in perpetuo a se stessa, finisce per essere letta come storia di famiglia, secondo un movimento ciclico in cui la famiglia esemplare percorre un itinerario tra nascita, potenza e decadenza»⁵⁰⁶, afferma sempre Baldelli. E si conclude il discorso generale su famiglia e corallità in Visconti ancora con le parole di Finetti:

«La famiglia è il tema fondamentale come struttura drammatica e funziona estetica nell'opera del regista milanese; è la scena dell'unità originaria che progressivamente si scompone e si corrompe; l'unità diventa così sede di conflitti, rappresentazione di alternative sempre più drastiche che mettono in crisi il nucleo familiare in quanto quintessenza quasi religiosa del mondo storico e sociale che vuol mantenere la propria unità, difendere e conservare i propri riti e tradizioni dando luogo a stati e conflitti sempre più drammatici e tragici»⁵⁰⁷.

Rimanendo in ambito italiano, è opportuno soffermarsi anche su *L'eredità Ferramonti* (1976) di Mauro Bolognini, tratto dall'omonimo romanzo breve del 1883 di Gaetano Carlo Chelli, ambientato a Roma nel 1880. «Il regista si serve del groviglio dei rapporti tra i personaggi per filmare la nascita di una nazione e la morte di una famiglia, da una parte l'alba di un'ideologia di dominio, dall'altra il tramonto di un'istituzione “casalinga”»⁵⁰⁸, scrivono Pier Maria Bocchi e Alberto

⁵⁰⁶ Pio Baldelli, *Luchino Visconti*, cit., p. 295.

⁵⁰⁷ Ugo Finetti, *Il tema della famiglia nell'opera di Visconti*, «Cinema Nuovo», n. 202, novembre-dicembre 1969, p. 435.

⁵⁰⁸ Pier Maria Bocchi – Alberto Pezzotta, *Mauro Bolognini*, Milano, Il Castoro, 2008,

Pezzotta. Se da un lato la storia si apre con la chiusura del forno di proprietà dei Ferramonti, su decisione del padre di famiglia Gregorio, dall'altro si conclude (prima dell'epilogo dedicato alla “creatura mostruosa” Irene) con la veglia funebre dello stesso uomo: entrambi gli eventi vedono riunito il nucleo familiare, composto dai tre figli, il pappone Mario, Teta (con l'ambizioso marito “arrampicatore sociale” Paolo Forlin) e Pippo, che si sposa con l'affascinante e ambigua Irene Carelli, poi causa del disfacimento e della disgregazione familiare, in seguito alla perdita dell'eredità e al suicidio del deluso, sia per amore sia per denaro – motivo unificatore del film –, Mario.

La sequenza del ballo della festa di Carnevale – che rievoca le analoghe sequenze sia di *I vitelloni* di Fellini sia di *Il gattopardo* (1963) di Visconti – vede riuniti tutti i cinque personaggi principali, prima dell'inevitabile declino, avviato dall'ennesima bugia di Irene, i cui sotterfugi sono in procinto di essere svelati da Teta tramite una lettera. Il padre crede all'amante piuttosto che alla figlia e questo cieco gesto rappresenta la caduta dell'ultima speranza di riunificazione e l'inevitabile avvio verso la definitiva degradazione – sia morale sia economica – dei Ferramonti, incarnanti la piccola borghesia italiana nell'età umbertina. Essi soccombono di fronte alla voracità e all'intraprendenza di Irene, “donna-simbolo” dell'irresistibile desiderio di – usando un termine verghiano, la cui poetica è accostata da Pier Paolo Pasolini, sia per il “verismo” della storia sia per l'uso del discorso indiretto libero, a quella dello stesso Chelli⁵⁰⁹ – *roba*.

Tra gli altri motivi, il problema degli appalti delle opere pubbliche, la corruzione dei ministeri appena formati, la nascita di una nuova classe di imprenditori, contesto storico e sociale entro cui si svolge, ma sempre nell'ambito della *famiglia*, la lotta per il possesso dell'eredità⁵¹⁰: legata a tematiche simili (famiglia, denaro, corruzione) è anche la saga *Fiorile* (1993) di Paolo e Vittorio Taviani.

p. 141.

⁵⁰⁹ Cfr. Toni Iermano, *Introduzione* a Gaetano Carlo Chelli, *L'eredità Ferramonti*, Roma, Avagliano, 2000, pp. 9-10. Pasolini recensisce il romanzo sul settimanale «Tempo» nell'aprile del 1973.

⁵¹⁰ Cfr. Gian Piero Brunetta, *Letteratura e cinema*, in AA.VV., *Bolognini*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1977, p. 162.

Con *Fiorile*, dalla fine del Settecento (in piena epoca napoleonica) alla fine del Novecento, i Taviani⁵¹¹ mettono in scena quattro momenti nella storia della famiglia toscana (prima contadina, poi borghese) dei Benedetti. *L'incipit* è contemporaneo: sull'autostrada corre una macchina, a bordo della quale troviamo una famiglia diretta in Toscana, da Parigi, per conoscere il nonno, che vive nella solitudine di una casa in collina. Durante una sosta, i due bambini scoprono che la gente della zona chiama la loro famiglia ironicamente “Maledetti”, ed è questo – chieste delucidazioni al padre – lo spunto per un'ellissi di circa due secoli e per narrare (l'evocazione avviene appunto attraverso il racconto dell'uomo) la “loro leggenda”: nessuno stacco né dissolvenza, i bambini iniziano a vedere in marcia nel campo degli anacronistici soldati napoleonici, e così avviene il primo flashback (tutti i “capitoli” sono inframezzati da brevi sequenze in cui si ritorna al “presente”).

Tra i personaggi del passato troviamo il giovane tenente francese Jean, affascinante e idealista, che incontra, sulle medesime colline, la famiglia Benedetti, poveri contadini con due figli, Elisabetta e Corrado. Elisabetta e Jean si innamorano (“Fiorile” è il soprannome con cui l'uomo omaggia la ragazza, prendendo spunto dal “rivoluzionario” termine con cui viene indicato il mese di maggio nel calendario napoleonico). La svolta arriva presto, ed è tragica: Corrado, all'insaputa della sorella, ruba la cassa delle monete d'oro (ancora, come in Bolognini, il denaro corrompe e conduce a una “rottura”) di cui è custode Jean, che viene fucilato all'alba per la sua mancanza; Elisabetta muore dando alla luce il loro unico figlio.

Con una seconda ellissi, ci si ritrova, agli inizi del Novecento, di fronte a una nuova situazione: una villa medicea è ora la prestigiosa dimora dei Benedetti, ormai ricchi signori della zona, e i “nuovi” membri della famiglia sono il fragile fratello minore Renzo, Elisa, sorella innamorata del prestante contadino Elio, e l'ambizioso

⁵¹¹ Dei Taviani si ricordi anche, per i tratti corali, *La notte di San Lorenzo* (1982), ambientato in Toscana nell'agosto del 1944 (si fondono ancora Storia e “Memoria collettiva”) e i cui protagonisti sono un gruppo di uomini, donne e bambini in fuga dai tedeschi.

Alessandro, fratello maggiore candidato a Roma al Parlamento del Regno. È proprio quest'ultimo ad allontanare prepotentemente (corrompendolo con il denaro) l'inopportuno amante della sorella, la quale, già incinta dell'uomo, avvelena i fratelli prima di impazzire.

La terza parte è ambientata nel 1943 e vede al centro delle vicende dei Benedetti l'erede Massimo, studente universitario, il quale si batte nella Resistenza (forse un tentativo di redenzione, essendo il giovane ancora turbato dal destino della famiglia), insieme alla ragazza che ama. Ma ancora eventi tragici e luttuosi attendono i membri della famiglia: i compagni partigiani vengono catturati e fucilati e anche la ragazza muore, dopo aver partorito il loro figlio, durante un bombardamento. Solo Massimo sopravvive, ma dopo la fine della guerra viene rinchiuso nella solitudine di un manicomio, per poi infine tornare contadino (è lui il nonno che la famiglia viene a trovare all'inizio del film): il cerchio si chiude (si torna al "Presente" iniziale, dunque quattro sono i momenti storici e tre gli episodi narrati in flashback), gli ultimi Benedetti lasciano la Toscana e riprendono la via per Parigi.

Evidente è la differenza con gli altri film trattati sinora: ci troviamo infatti di fronte a una saga familiare che attraversa più generazioni. La corallità del film – e delle saghe in generale, come si approfondisce in seguito⁵¹² – emerge così in un sistema dei personaggi

⁵¹² Si ricordi inoltre, tra le corali saghe familiari qui non analizzate nello specifico, ma che guardano alla Storia passata: *This Happy Breed* (*La famiglia Gibson*, 1944) di David Lean, che racconta la storia – tratta dall'omonima pièce, scritta nel 1939 e portata sulla scena nel 1942, di Noël Coward – della famiglia inglese (nella periferia operaia di Chatham, nel periodo compreso tra le due guerre, dunque dal 1919 al 1939) dei Gibbon (non Gibson, come in italiano). I membri del nucleo familiare sono inizialmente il capostipite Frank, la moglie Ethel, i tre figli Reg, Vi e Queenie, la sorella e vedova Sylvia e la madre di Ethel. Altro personaggio è Bob Mitchell, vecchio compagno d'armi di Frank. Ancora, tra gli adattamenti letterari, si ricordino i dostoevskijani *The Brothers Karamazov* (*Karamazov*, 1958) di Richard Brooks e *Les Possédés* (*I demoni*, 1987) di Andrzej Wajda. Un caso singolare – sempre tra Storia e dramma privato – è invece *East of Eden* (*La valle dell'Eden*, 1955) di Elia Kazan, che adatta il corale e omonimo romanzo – al cui centro sono diverse generazioni di due nuclei familiari: gli Hamilton e i Trask – del 1952 di John Steinbeck, concentrandosi però solo su una generazione – che vive in California, nel 1917 – e focalizzando la storia in particolare sul personaggio di Cal Trask, interpretato da James Dean. Infine, in Francia, *La Communion solennelle* (*La prima comunione di Julien*, 1976) di René Feret racconta la storia di tre famiglie nell'arco di sessant'anni, mentre *Un Conte de Noël* (*Racconto di Natale*, 2008) di Arnaud Desplechin riunisce diversi nuclei familiari in un corale e amaro ritratto

(otto quelli principali del passato) che non interagiscono nel “loro Presente”, ma che si sostituiscono nella storia (e nella Storia), nel corso degli anni, dei decenni, addirittura dei secoli.

Anche Ettore Scola, in Italia, porta il suo contributo – coralmemente mancato – con *La famiglia* (1986). Innanzitutto occorre sottolineare da un lato un'analogia con *La terrazza* – medesimo incipit, con la macchina da presa che si avvicina alla porta di casa, per poi entrare letteralmente sul *luogo dell'azione* – e d'altro lato un ribaltamento ideologico rispetto al *non-corale* *Le Bal*: «se nel contenitore della balera erano condensati gli eventi collettivi, qui, ancora in un luogo chiuso, l'appartamento dove si svolge l'intera azione, sono i fatti privati a condensare quelli della società»⁵¹³, scrivono De Santi e Vittori.

Gli eventi narrati coinvolgono una “tentacolare” famiglia, tra il 1906 e il 1986, ma un protagonista c'è, ed è evidente sin dall'iniziale auto-presentazione, quando, neonato, riposa tra le braccia del nonno. Il personaggio di Carlo narra dunque in prima persona – e la sua voce fuori campo accompagna costantemente lo spettatore – la storia sua e della propria famiglia. I personaggi che ruotano e passano nel medio-borghese appartamento romano sono innumerevoli (e, con il ricambio generazionale, gli anziani muoiono e i bambini nascono), ma la coralità è compromessa. Gli unici personaggi deuteragonisti sono la moglie Beatrice (quasi sempre al suo fianco), l'amata cognata Adriana (che va e viene dalla Francia, dalla vita di Carlo e dall'appartamento) e l'inquieto fratello Giulio. Ogni dieci anni il regista presenta – e a ogni ellissi la macchina da presa ripercorre lentamente il medesimo corridoio – un momento nella loro vita, con una focalizzazione interna al racconto; è sempre lui, l'intellettuale Carlo, l'unico personaggio presente in entrambe le fotografie (la prima nel 1906 lo ritrae in fasce, la seconda, per il suo ottantesimo compleanno, lo immortalava vero e proprio patriarca, seduto sul proprio “trono”), che incorniciano i “gruppi di famiglie”, il film e il racconto.

della società francese contemporanea.

⁵¹³ Pier Marco De Santi – Rossano Vittori, *I film di Ettore Scola*, cit., p. 162.

A proposito della coralità del film afferma lo stesso Scola: «Sì, c'è un personaggio sul quale le altre storie convergono, ma soprattutto è un film corale. Le vicende di Carlo sono tutte in funzione della famiglia: è lui che la determina e al tempo stesso ne è condizionato»⁵¹⁴. E anche Nepoti non ha dubbi: «*La famiglia* è un film corale; però con un ruolo centrale – Carlo – che fa da perno alla rappresentazione e si carica del compito di voce narrante». Forse Ellero si avvicina meglio di tutti a una definizione, scrivendo che «pur risultando centrale, il personaggio di Carlo è partecipe di una coralità che è polifonia di voci, ciascuna chiaramente udibile e distinguibile in una scala di valori decrescente ma mai degradante»⁵¹⁵. C'è un dichiarato protagonista, che è anche narratore: senza dilungarsi oltre, forse – vista la “galleria di voci e personaggi” – è legittimo definire il film *polifonico*, ma certamente *La famiglia* non è un lungometraggio corale, nel significato che qui si conferisce⁵¹⁶.

Uscendo dall'Italia, altra famiglia disgregantesi e in cui emergono rapporti incestuosi di viscontiana memoria è quella di *Dogme #1 Festen* (*Festen – Festa in famiglia*, 1998) di Thomas Vinterberg. Una premessa necessaria: il regista danese, insieme a Lars von Trier, nel 1995 crea e sottoscrive il manifesto Dogme 95, che fissa rigide e precise regole stilistiche per gli autori che aderiscono al movimento. Il

⁵¹⁴ Ettore Scola, intervista in Antonio Bertini (a cura di), *Ettore Scola*, cit., p. 181.

⁵¹⁵ Roberto Ellero, *Ettore Scola*, cit., p. 87.

⁵¹⁶ In chiusura, sempre per quanto riguarda il cinema italiano, meritano di essere ricordate anche alcune opere “familiari e corali” di Mario Monicelli: *Padri e figli* (1957), *Speriamo che sia femmina* (1986) e *Parenti serpenti* (1991). Nel primo funge da collante (in una sorta di film “a episodi”) un'infermiera romana, che, nei suoi giri quotidiani, frequenta diversi gruppi familiari; il secondo racconta il declino di una famiglia, composta quasi esclusivamente da donne (unica figura maschile è uno zio squilibrato), che vivono in un latifondo toscano nei pressi di Grosseto e gestiscono un'azienda agricola; nel terzo il regista mette in scena – la voce di un nipote presenta i personaggi e racconta la vicenda – il ritrovo per le vacanze di Natale di quattro figli, con rispettive famiglie, a casa degli anziani genitori (anche qui è una foto di famiglia, sullo sfondo durante i titoli di coda, a chiudere il film), fino all’“incidente” della notte di San Silvestro. Scrive Antonella Marchionni: «Si è discusso in particolar modo sulla caratterizzazione corale delle opere di Monicelli a testimonianza del fatto che il suo cinema tende a uscire dalla sfera privata e intimistica per andare a far luce sulle problematiche di una collettività», da Antonella Marchionni, *La commedia corale di Monicelli*, «Carte di Cinema», n. 3, 1999, p. 64.

lungometraggio di Vinterberg è il primo – come sottolinea il titolo originale – di una serie di trentacinque film ufficiali, prodotti in dieci anni secondo i principi del collettivo Dogma⁵¹⁷.

La famiglia Klingensfeldt si riunisce al completo in una villa per festeggiare il sessantesimo compleanno del capostipite padre di famiglia Helger – Alessandra De Luca la descrive come un «gruppo di famiglia nell'inferno di una festa di compleanno»⁵¹⁸, sommerso dalle «ceneri del focolare domestico dove covano le più atroci e insospettate mostruosità, ostinatamente celate dall'ipocrisia e dal falso perbenismo»⁵¹⁹. Gli altri personaggi principali sono la moglie, Christian, Helene e, pur non invitato, il figlio minore Michael, insieme a moglie e figli (la quarta figlia, Linda, è morta suicida pochi mesi prima degli eventi che vengono narrati). Poi la domestica Pia, presenza costante durante il week-end, insieme a cuochi e camerieri – strato sociale “più basso”, che rievoca la contrapposizione dei mondi e dei “piani” di Renoir, Huston e Altman già analizzati in precedenza; mentre le atmosfere che si respirano nelle cucine richiamano i down lavapiatti del già affrontato *The Kingdom* di Lars von Trier⁵²⁰.

Nonostante gli sforzi collettivi di mostrare familiarità e calore da parte dei genitori, l'atmosfera è subito tesa, e il motivo emerge durante la cena, quando il primogenito Christian, invitato a proporre un brindisi, si alza, ringrazia, ma, invece del discorso d'elogio che tutti si aspettano, dichiara che per anni il padre ha abusato di lui e della sorella suicida Linda. L'imbarazzo dura pochi secondi: tutti gli invitati si sforzano di far finta di niente e di considerare le parole di Christian come uno scherzo di cattivo gusto, ma – dopo una seconda “rottura”, quando Christian accusa il padre di essere anche la causa del suicidio di Linda e la madre di aver visto (e dunque di aver sempre saputo e fatto

⁵¹⁷ Creato nel 1995, il movimento si scioglie ufficialmente nel 2005. Il cosiddetto decalogo prevede una serie di regole (*non* pedissequamente seguite da Vinterberg) elaborate e confermate dal collettivo Dogma 95.

⁵¹⁸ Alessandra De Luca, *Festen – Festa in famiglia*, «SegnoCinema», n. 95, gennaio-febbraio 1999, p. 50.

⁵¹⁹ *Ibidem*.

⁵²⁰ Per rintracciare antecedenti e fonti letterarie per l'opera in questione di Vinterberg sono stati scomodati complotti shakespeariani, lo svedese August Strindberg, il teatro del norvegese Henrik Ibsen, etc.

finta di nulla) il padre abusare dei figli – è una accusatoria lettera di Linda (ritrovata da Helene) a eliminare ogni dubbio sui fatti. Dopo una notte trascorsa tra accuse, ipotesi e ricordi, al mattino, durante la colazione, Helger viene elegantemente invitato a lasciare la stanza, mentre sua moglie resta con gli imbarazzati invitati; e l'ennesimo totale della sala da pranzo inquadra l'intera tavolata: la coralità è salva, ma la famiglia è definitivamente compromessa.

Tornando alle saghe familiari, due film statunitensi raccontano la Storia attraverso la Famiglia: *There's No Business Like Show Business* (*Follie dell'anno*, 1954) di Walter Lang e *How the West Was Won* (*La conquista del West*, 1962) di John Ford, Henry Hathaway e George Marshall⁵²¹. Il primo attraverso il “genere musical”, il secondo per mezzo del “western”⁵²².

Lang racconta – in un lungometraggio di impianto teatrale – le vicende di una famiglia di artisti, durante il periodo compreso tra le due guerre mondiali (la storia inizia nel 1919), attraverso le quali viene narrato lo sviluppo del *vaudeville* americano. Il nucleo familiare è composto dal padre Terence Modahue, dalla moglie Molly – i quali formano una coppia sia nella vita sia nel lavoro – e dai tre figli, che vengono introdotti sulla scena mano a mano che raggiungono l'età giusta per gli spettacoli. Sono proprio i figli Steve, Tim e Katy – nuove generazioni –, inizialmente molto attaccati ai genitori (i più piccoli Tim

⁵²¹ Dietro la macchina da presa è anche, non accreditato, Richard Thorpe.

⁵²² Si ricordi un altro musical corale e, singolarmente, sia familiare sia (per l'ambientazione) western: *Seven Brides for Seven Brothers* (*Sette spose per sette fratelli*, 1954) di Stanley Donen. Nel film i sei giovani fratelli Pontipee, rudi e prestanti boscaioli dell'Oregon, faticano a trovare moglie e compiono una sorta di “moderno ratto delle Sabine” nei confronti di sei ragazze conosciute a una festa di paese. Le donne, inizialmente furiose, si rivelano, con il trascorrere delle settimane, accondiscendenti e – con l'aiuto del (settimo) fratello maggiore e della sua materna moglie Milly – insegnano loro, prima del matrimonio, a essere fini e galanti. La riconciliazione finale con gli abitanti del villaggio e le varie famiglie si ha per mezzo di un escamotage – vero e proprio trucco, inganno, che sfrutta la neonata figlia dell'unica coppia regolarmente sposata. Ma solo in questo modo tutte le altre coppie, riunitesi dopo un inverno separate, possono convolare a nozze. Il musical “corale e familiare” (o di coppie) anche in tempi più recenti non viene tralasciato: si pensi per esempio a *Love's Labour's Lost* (*Pene d'amor perdute*, 2000) di Kenneth Branagh – rivisitazione (ricontestualizzata nel 1939) dell'omonima cinquecentesca commedia shakespeariana – e *Romance & Cigarettes* (*id.*, 2005) di John Turturro.

e Katy scappano anche dal collegio cattolico per tornare in famiglia), a rompere le catene: divenuti adulti, iniziano ad avvertire esigenze diverse rispetto a quelle dei genitori, tutte volte al mondo dello spettacolo. Steve diviene parroco e l'irrequieto e insofferente Tim, sempre più spesso dedito all'alcol, si innamora dell'attraente Vicky, ex guardarobiera pronta a tutto pur di ottenere successo nello *showbusiness*.

Se le vite dei membri spesso si separano (Tim fugge ritenendo di non essere contraccambiato nell'amore per Vicky, la quale d'altra parte trascina i figli in uno spettacolo proprio, senza la partecipazione dei genitori), si riuniscono alla fine, durante una festa-spettacolo di beneficenza, per la quale tutti e sei, riappacificati, si ritrovano per lo *show* finale – durante il quale la macchina da presa li ritrae finalmente tutti e sei insieme, mentre scendono una scalinata cantando *in coro*.

Il “collettivo film epopea” *How the West Was Won* – il primo nella Storia del cinema a essere girato in cinerama – narra il susseguirsi di tre generazioni di una famiglia di pionieri, scandendo le loro storie – e la Storia, dal 1830 al 1890 circa – attraverso le tappe fondamentali della conquista e graduale ma inesorabile colonizzazione dell'Ovest: dai primi insediamenti alla corsa all'oro, dalla battaglia di Shiloh durante la guerra civile (unico episodio, “interludio”, diretto da Ford) all'avanzata della ferrovia verso il Pacifico⁵²³.

Il film è diviso in cinque episodi – «The Rivers», «The Plains», «The Civil War», «The Railroad» e «The Outlaws» –, introdotti, divisi e conclusi rispettivamente da «Overture», «Intermission» ed «Exit», pause esclusivamente musicali. È opportuno sciogliere i cinque intrecci che coinvolgono i numerosi personaggi e che sono narrati da una impersonale voce fuori campo: la coralità è infatti implicita nelle trame

⁵²³ Dal film ha origine anche una serie televisiva: *How the West Was Won* (*Alla conquista del West*, 3 stagioni, 25 episodi, 1976-79). Le (dirette e indirette, dichiarate o meno) fonti letterarie del film sono numerose, ma poco rilevanti: da alcuni racconti e un soggetto di Frank J. Wilstack a *Prince of Pistoleers* di Courtney Ryley Cooper e Grover Jones a una serie di racconti di Louis L'Amour (pseudonimo di Louis Dearborn LaMoore), pubblicati a puntate su «Life Magazine» e adattati per lo schermo da Roy Webb.

e sotto-trame – come già sottolineato anche per *Fiorile* dei Taviani, di fronte a una saga familiare che racconta e attraversa più generazioni, è difficile non trovarsi di fronte a una manifesta ed evidente corallità, implicita alla trama stessa, alla quale non c'è molto da aggiungere.

Con la prima parte (“I fiumi”, sorta di lunga sequenza introduttiva), il film inizia – dietro la macchina da presa è Henry Hathaway, così come nella seconda e poi nell'ultima parte – descrivendo la partenza per l'Ohio della famiglia Prescott, che spera di trovare una terra migliore di quella dove ha fino a quel momento vissuto: troviamo il capofamiglia Zebulon, la moglie Rebecca, le due belle figlie, in età da marito, Eve e Lilith, detta Lily, e il figlioletto dodicenne. Nel tragitto – percorso insieme a un'altra famiglia più o meno numerosa, lungo il fiume, prima su un'imbarcazione poi su due meno costose zattere di tronchi – conoscono un solitario uomo “della montagna” (sono nei pressi dei monti Allegany), cacciatore di castori, in procinto di spendere tutto il ricavato delle pellicce in alcolici e prostitute: è Linus Rawlings, di cui Eve si innamora immediatamente. Ma l'uomo prosegue da solo il suo viaggio, e solo la tragica sorte che spetta in seguito ai genitori Prescott (muoiono sulle rapide di un fiume) lo convince a rimanere con la famiglia, e dunque con la finalmente amata Eve.

Con la seconda parte – “Le grandi pianure” – si passa al 1850 circa e il regista si concentra sulla figura di Lily, amante della vita cittadina, delle feste e dei balli, ballerina e cantante professionista, che si esibisce con successo in diverse città, finché non le giunge notizia che un vecchio “amico” le ha lasciato in eredità una ricca miniera in California. Il viaggio è inevitabile: vincendo le resistenze del capocarovana Roger Morgan, che non gradisce donne sole nel convoglio, Lily parte per l'Ovest, unendosi a una matura zitella, alla perenne ricerca di un marito. Alla coppia si aggiunge Cleve Van Valen, giocatore d'azzardo di professione, il quale ha due buone ragioni per unirsi alla carovana: corteggiare l'ereditiera e fuggire dai creditori. In California li attende un'amara sorpresa: la miniera è esaurita, dunque Cleve non ha

più ragioni per restare e Lily, respinta nuovamente la proposta di matrimonio di Morgan, riprende l'attività di cantante e ballerina. L'episodio si conclude con il riavvicinamento (piuttosto forzato) di Lily a Cleve, incontrato casualmente su una nave e con il fidanzamento dei due.

Nella terza parte – che descrive “La Guerra Civile” (1861-1865) –, la regia passa a Ford, che si concentra su Eve, la quale, insieme a Linus, ormai rassegnato al lavoro di contadino, ha rilevato un podere nell'Ohio, dove la coppia vive con i due figli. Allo scoppio della Guerra di secessione americana, Linus si arruola nelle file nordiste, insieme al primo figlio Zeb Rawlings e durante gli anni della guerra muoiono entrambi i genitori.

Con la quarta parte – “La ferrovia” – George Marshall si sofferma sempre sugli anni intorno al 1860 e in particolare sulla lunga e faticosa impresa di costruzione di una delle tante ferrovie che proliferano in seguito alla seconda rivoluzione industriale di fine Ottocento e che ancora oggi attraversano gli States. Viene inoltre introdotto un altro personaggio: l'ambizioso e spietato Mike King, il quale, pur di abbreviare il percorso e ridurre i tempi di realizzazione della linea, decide di “tagliare” attraverso il territorio indiano, in contrasto con gli accordi presi con le tribù pellirosse danneggiate. Con difficoltà Zeb, con l'aiuto di Jethro Stuart, già amico del padre Linus, riesce a ricucire i rapporti e a tranquillizzare gli indiani: l'ennesima violazione da parte di King provoca la reazione dei nativi, che dirigono una mandria di bisonti contro il cantiere, distruggendolo. Disgustato dall'opportunismo e dalla spietatezza di quegli “uomini nuovi”, Zeb lascia l'esercito e se ne va per divenire in seguito sceriffo.

Nella quinta e ultima parte – “I fuorilegge” –, si giunge al 1880 circa. Anche Cleve Van Valen è morto e la vedova Lily è costretta a vendere all'asta i cimeli di famiglia: le rimane solo un grosso ranch in Arizona, del quale né lei né il marito si sono mai occupati; lo offre quindi al nipote Zeb, in cambio di ospitalità. L'episodio si concentra infine sulla rivalità tra l'uomo, da tempo sceriffo, e il pericoloso

bandito Charlie Gant, che ne esce sconfitto. Zeb, non più sceriffo, riparte con la propria famiglia (la moglie, i tre figli e la zia), per condurre il ranch in serenità.

In conclusione, un veloce epilogo (ambientato nel 1962) mostra – con una carrellata dall'alto – una Los Angeles moderna, con un campo lungo del noto scambio quadruplo dell'autostrada, sul quale il film si chiude.

Rimanendo in tema di saghe familiari, negli anni Ottanta una su tutte deve essere ricordata: *Heimat – Eine Chronik in elf Tellen* (*Heimat*, 1984) di Edgar Reitz, serie televisiva in undici episodi⁵²⁴ – *opera-monstre*, nella definizione di Tommaso La Selva⁵²⁵ –, che ripercorrono la Storia della Germania (dal 1919 al 1982), attraverso la storia privata di un gruppo di personaggi, la maggior parte dei quali è riconducibile alla famiglia Simon, inizialmente composta dal padre Mathias, dalla madre Katharina e da tre figli: Eduard, che sposa l'ex prostituta berlinese Lucie; Paul, che sposa Marie Wiegand (figura centrale della saga), ma che in seguito emigra segretamente negli Stati Uniti; e Pauline, poi moglie del gioielliere Robert Kröber. Figli di Paul e Marie sono Anton ed Ernst, mentre la donna concepisce con l'ingegnere Otto Wohlleben un terzo figlio: Hermann, protagonista delle opere polifoniche ma non corali *Die zweite Heimat – Chronik einer Jugend* (*Heimat 2 – Cronaca di una giovinezza*, 1992) e *Heimat 3 – Chronik einer Zeitenwende* (*Heimat 3 – Cronaca di una svolta epocale*, 2004), sempre diretti da Edgar Reitz⁵²⁶. Tra gli altri personaggi,

⁵²⁴ Si riportano i titoli degli episodi con il periodo storico che racchiudono: *Fernweh – Nostalgie di terre lontane* (1919-1928); *Die Mitte der Welt – Il centro del mondo* (1929-1933); *Weihnacht wie noch nie – Natale come mai fino allora* (1935); *Reichshöhenstraße – Via delle alture del Reich* (1938); *Auf und davon und zurück – Scappato via e ritornato* (1938-1939); *Heimatfront – Fronte interno* (1943); *Die Liebe der Soldaten – L'amore dei soldati* (1944); *Der Amerikaner – L'americano* (1945-1947); *Hermännchen – Il giovane Hermann* (1955-1956); *Die stolzen Jahre – Gli anni ruggenti* (1967-1969); *Das Fest der Lebenden und der Toten i – La festa dei vivi e dei morti* (1982).

⁵²⁵ Cfr. Tommaso La Selva, *Terra di confine. Intorno alla serialità cine-televisiva*, in AA.VV., *Tutto "Heimat". 30 film di Edgar Reitz*, Ascoli Piceno, Assessorato alla Cultura, 2005, pp. 4-5.

⁵²⁶ Il secondo "ciclo", ambientato perlopiù a Monaco di Baviera, attraversa gli anni Sessanta ed è composto di tredici "episodi-film", mentre il terzo inizia nel 1989 e finisce nel 2000 ed è diviso in sei parti. Si ricordi inoltre l'epilogo *Heimat –*

troviamo Martha Hanke, moglie di Anton, Klärchen Sisse, primo travagliato amore di Hermann, Fritz Pieritz, assistente di Otto, e Glasisch-Karl, “scemo del villaggio” e narratore: a lui spetta il compito – all'inizio di ogni episodio, a partire dal secondo – di riassumere i fatti, con l'aiuto di alcune fotografie di famiglia. Marta Malatesta scrive infatti a proposito del valore (storico e privato, collettivo e personale) delle fotografie, in quanto «funzione vitale e salvifica della memoria, del ricordo come nucleo fondamentale di integrità e di identità»⁵²⁷.

Il film è ambientato nell'immaginaria cittadina di Schabbach, villaggio immaginario dell'Hunsrück tedesco; inizia nel maggio del 1919 e termina, dopo la morte di Marie, nel 1982⁵²⁸; all'interno di queste sei decadi, tutto rientra «in una storia che è una polifonia di mille storie, una “polibiografia” in cui tutto è rigorosamente vero»⁵²⁹, scrive Barnaba Maj. Un “poema epico”, dunque, in cui tutte le storie sono incentrate sull'allontanarsi, sul restare e sul tornare dal nucleo familiare⁵³⁰ da parte dei numerosi personaggi. Significativo dal punto di vista della coralità è proprio l'ultimo episodio, in cui amici e parenti si incontrano nel paese natìo per il funerale di Marie: nella Locanda del Tiglio, avvolta in una luce celestiale, si ritrovano – ognuno colto in un momento della giovinezza o comunque di un'età felice – tutti i personaggi del film, tra cui la stessa Marie, “regina” della famiglia. Prima dell'epilogo, in cui la macchina da presa si allontana velocemente da Schabbach e dal *coro familiare* che ha attraversato sessantatré anni di Storia e di Germania.

Fragmente: Die Frauen (Heimat – Fragmente, 2006), incentrato sulla figura di Lulu Simon, che rievoca l'intera saga.

⁵²⁷ Marta Malatesta, *Bagliori del ricordo: “Heimat”, un'arte della memoria*, in Tommaso Subini (a cura di), *Cronaca di un secolo concluso. La trilogia di “Heimat” di Edgar Reitz*, Trento, Temi, 2007, p. 101.

⁵²⁸ Per i dettagli della lunga e articolata trama si rimanda a Matteo Galli, *Edgar Reitz*, Milano, Il Castoro, 2005, pp. 131-80.

⁵²⁹ Barnaba Maj, *Silenzio e immagine narrativa*, in Matteo Galli (a cura di), *Da Caligari a Good Bye, Lenin! Storia e cinema in Germania*, Firenze, Le Lettere, 2004, p. 514. Aggiunge Maj – a proposito di tutti e tre cicli di Reitz – che «l'impossibile amore tra Hermann e Clarissa resta così centrale da essere il punto di convergenza e di chiusura di tutto il ciclo narrativo».

⁵³⁰ Cfr. Georg Seeßlen, *Made in Germany*, «Medium», n. 9, 1984; oggi in Leonardo Quaresima (a cura di), *La cinepresa e l'orologio. Il cinema di Edgar Reitz*, Firenze, La Casa Usher, 1988, pp. 55-56.

Non si possono tralasciare alcuni cenni su tre commedie statunitensi di Woody Allen: *Hannah and Her Sisters* (*Hannah e le sue sorelle*, 1985), *Husbands and Wives* (*Mariti e mogli*, 1992) e il musicale *Everyone Says I Love You* (*Tutti dicono I love you*, 1996)⁵³¹.

Sembra paradossale, visti i quasi sempre numerosi cast dei suoi film, ma non è semplice ritrovare una manifesta coralità nei lungometraggi di Allen, poiché, nonostante, soprattutto nelle commedie, vi siano diverse trame a legare figure maschili e femminili, è allo stesso tempo raro che la figura del nevrotico personaggio alleniano (solitamente interpretato dal regista stesso o dal suo alter ego “di turno”), si fonda equilibratamente (coralmente, appunto) insieme alle altre, senza riservarsi un ruolo di rilievo, se non predominante.

Hannah and Her Sisters si apre con una didascalia, nel Giorno del Ringraziamento, nell'appartamento di Hannah e del marito Elliot, che si sta innamorando della cognata Lee, la quale convive con il pittore Frederick. L'altra sorella è l'aspirante attrice cocainomane Holly, mentre Allen si riserva il ruolo dell'ex marito di Hannah, Mickey, ipocondriaco produttore televisivo. Vi sono poi l'architetto David e l'amica April, che finiscono con il formare una coppia.

Girlanda e Tella scrivono che «l'Io dell'Autore si scinde in sei personaggi (Hannah, Elliot, Lee, Holly, Frederick, l'architetto) in opposizione tra loro»⁵³² e che «il regista, “falsificando” nel titolo la centralità di uno o più personaggi, non fa altro che attribuire alla coralità degli attori frammenti del proprio universo»⁵³³. Le figure a cui viene concesso maggior spazio nelle storie sono forse quattro: le sorelle Hannah e Lee, Mickey ed Elliot, ma questo non compromette la struttura corale dell'intera opera, che dall'inizio alla fine mantiene un registro polifonico, perfettamente espresso dai monologhi interiori dei

⁵³¹ Precedente – e fuori dalla questione del “nucleo famiglia” – è il corale *A Midsummer Night's Sex Comedy* (*Una commedia sexy in una notte di mezza estate*, 1982): ambientando il film nei primi anni del Novecento, in una villa di campagna a nord di New York, il regista mette in scena tre coppie in una pastorale “commedia degli equivoci”, secondo i modelli di William Shakespeare (*A Midsummer Night's Dream*) e Ingmar Bergman (*Sommarnattens leende* – *Sorrisi di una notte d'estate*, 1955), entrambi rievocati già nel titolo stesso dell'opera.

⁵³² Elio Girlanda – Annamaria Tella, *Woody Allen*, cit., p. 97.

⁵³³ *Ivi*, p. 98.

singoli personaggi. L'autore permette infatti allo spettatore di ascoltare i pensieri di ognuno di loro, che a turno medita sulle proprie delusioni, frustrazioni, incertezze.

Con *Husbands and Wives*, Allen mette in scena quarantadue personaggi, tra i quali ne emergono in particolare sette: le due coppie formate da Jack e Sally e da Gabe e Judy e tre single (Michael, che ha una relazione prima con Sally poi con Judy, la studentessa Rain, innamorata del suo docente universitario Gabe, e la sciocca allenatrice di aerobica Sam, che ha un superficiale e breve rapporto con Jack). Nonostante il titolo, nel film di Allen manca – ragione per la quale è interessante soffermarvisi a riflettere – proprio la famiglia: figli e parenti non sono presenti, tutto il film è giocato su coppie (*mariti e mogli*, appunto, nuclei familiari ridotti al “minimo comune denominatore”), che si lasciano e si riuniscono – si pensi alla stessa struttura circolare del film, che vede una coppia separarsi all'inizio e riunirsi alla fine, nel momento in cui è l'altra a dividersi. Altre peculiarità sono le interviste, alle quali prendono parte tutti i personaggi principali (e alcuni secondari), in una sorta di “confessione” – rivolta alla macchina da presa e allo spettatore/analista⁵³⁴ – e la frequente polifonica sovrapposizione di voci (sempre Girlanda e Tella scrivono a proposito di un «mosaico in un racconto morale e polifonico»⁵³⁵), secondo lo stilema altmaniano. E non a caso è un temporale, alla fine, a divenire collante per i finali – che non convergono, ma si mantengono ciascuno sulla propria linea narrativa – di tutti gli intrecci, lieti o mesti che siano, e ad aprire all'epilogo.

Infine, in *Everyone Says I Love You*, la famiglia allargata torna al centro: l'opera sembra un rifacimento musicale di *Hannah and Her Sisters* e le influenze cinematografiche dello stesso “genere musical”

⁵³⁴ Allen utilizza la finta “inchiesta televisiva” già in *Take the Money and Run* (*Prendi i soldi e scappa*, 1969). La medesima scelta stilistica è recuperata dalla serie televisiva corale e (poli)familiare *Modern Family* (*id.*, 2 stagioni, 37 episodi, 2009-in corso), creata da Christopher Lloyd e Steven Levitan.

⁵³⁵ Elio Girlanda – Annamaria Tella, *Woody Allen*, cit., p. 130.

sono innumerevoli⁵³⁶. Ambientato tra New York, Parigi e Venezia, il film è raccontato in prima persona da uno dei personaggi “secondari”: DJ, figlia di Joe/Allen e Steffi. Quest'ultima si è da tempo risposata con l'avvocato (e amico di Joe) Bob, già padre di Skylar, fidanzata con Holden, e di Scott (“repubblicano di destra”, ma solo a causa di una disfunzione nella circolazione sanguigna che non porta abbastanza ossigeno al cervello, si scopre alla fine). Si aggiungono al coro la figura del nonno, le due amiche di DJ, l'ex detenuto Charles Ferry, che ha una fugace relazione con Skylar, e l'affascinante Von, che, tra Venezia e Parigi, ha una relazione con Joe, il quale è spinto e aiutato nel corteggiamento dalla figlia DJ.

Allen procede come di consueto per segmenti narrativi, lasciando spazio a tutti i personaggi e a tutte le storie, ma la singolarità del lungometraggio sono gli stacchi musicali (che omaggiano sia la tradizione statunitense sia una *certa tendenza* del cinema francese), ai quali prendono parte tutti gli attori/personaggi⁵³⁷ e che accompagnano coralmente la narrazione.

Tra famiglia e coralità, merita di essere ricordata anche un'opera di Wes Anderson: *The Royal Tenenbaums* (*I Tenenbaum*, 2001), in cui il regista «affronta le consuete ossessioni della cultura americana: la centralità della famiglia; il suo inevitabile sfascio; la necessità del perdono, della redenzione, della seconda *chance*, negli affetti come nella carriera e nell'arte», scrive Alberto Pezzotta⁵³⁸.

Una impersonale voce fuori campo introduce, con un prologo, i fatti che precedono gli eventi poi narrati (dagli anni Settanta si passa ai Novanta): la separazione dei genitori Royal ed Etheline e la movimentata infanzia di successo dei tre figli (il genio della finanza Chas, l'adottata drammaturga Margot e il campione di tennis Richie). Vengono sfogliate le pagine di un libro, che narra la storia familiare: un romanzo diviene film, un film che si trasforma in “romanzo familiare”,

⁵³⁶ Cfr. *ivi*, pp. 141-42.

⁵³⁷ L'unica a essere doppiata è Drew Barrymore, che interpreta Skylar.

⁵³⁸ Alberto Pezzotta, *I Tenenbaum*, «SegnoCinema», n. 115, maggio-giugno 2002, p. 35.

mentre una rivisitazione di *Hey Jude* dei Beatles⁵³⁹ è ideale sottofondo musicale.

Dopo il prologo, inizia il “Cast of Characters”, che presenta nell'ordine tutti gli otto personaggi principali, ventidue anni dopo: Gene Hackman as Royal Tenenbaum, Angelica Huston as Etheline Tenenbaum, Ben Stiller as Chas Tenenbaum (che nell'inquadratura è presentato con i due figli, Ari e Uzi), Gwyneth Paltrow as Margot Tenenbaum, Owen Wilson as Eli Cash (l'amico vicino di casa), Bill Murray as Raleigh St. Clair (il professore e psichiatra, marito di Margot), Danny Glover as Henry Sherman, Luke Wilson as Richie Tenenbaum.

Avvenuta la disgregazione, appena accennata, si ha dopo due decenni un tentativo di riunificazione, di ricongiungimento: l'egoista padre Royal – più che per sincero amore o pentimento, per ripicca nei confronti dell'imminente matrimonio dell'ex moglie con il nuovo fidanzato Henry e per farsi ospitare, non avendo più denaro per pagare la camera d'albergo dove ha vissuto negli ultimi anni – si inventa un tumore e gli viene concessa dai familiari una seconda opportunità.

Il regista racconta così una disfunzionale famiglia newyorkese, i cui nevrotici, vulnerabili e depressi membri rappresentano le grandi paure dell'uomo medio americano, come il fallimento (i figli sono tutti “geni mancati”) e la solitudine (Chas è vedovo, ma, ognuno a modo suo, tutti i personaggi sono soli). Anche se non tutto è come sembra: «it is not the awesome family, the all nuclear, awesome family. You see the people languishing in their own guilty, languishing in their own anger, languishing in their own self-pity, but at the same time there's a way in which their spirits are quite unique»⁵⁴⁰, afferma Danny Glover in un'intervista. Mentre Andrew Horton scrive che in *The Royal Tenenbaums* si rileva «a rather anarchistic sense of family, where little possibility of compromise seems to exist and a challenge is being

⁵³⁹ L'arrangiamento è di Mark Mothersbaugh.

⁵⁴⁰ Danny Glover, intervista contenuta nei contenuti speciali dell'edizione 2 dvd UniVideo [«Questa non è una famiglia sana e nucleare. Questa gente languisce nei propri sensi di colpa, nella rabbia, oppure nell'autocommiserazione, ma allo stesso tempo i loro spiriti sono davvero straordinari», sub ita].

mounted to what we take to be the natural order»⁵⁴¹.

Nel corso del film vengono continuamente citate opere letterarie inesistenti (si pensi ai drammi teatrali di Margot), e la letteratura è infatti fonte d'ispirazione per Anderson: si pensi per esempio alle opere di J.D. Salinger *Franny and Zooey* (due racconti, del 1955 e del 1957, poi pubblicati insieme nel 1961) e *Raise High the Roof Beam, Carpenters* e *Seymour. An Introduction* (altri due racconti rispettivamente del 1955 e del 1959, in seguito editi in un unico volume del 1963), che raccontano la storia della numerosa e problematica famiglia newyorkese dei Glass, in particolare dei fratelli Seymour⁵⁴², Buddy, Walter, Franny e Zooey (i due figli minori al centro del primo romanzo) e Boo Boo, figli di Les e Bessie.

E ancora si ricordi *The Hotel New Hampshire* (al centro del quale è la famiglia Berry) del 1981 di John Irving, che fornisce lo spunto per l'amore "incestuoso" (in realtà sono fratellastro e sorellastra) tra Richie e Margot, mentre spontaneo sorge il parallelismo (anche per la concomitante uscita) con *The Corrections*, romanzo del 2001 di Jonathan Franzen⁵⁴³, al centro della cui opera è la famiglia Lambert (originaria di una piccola città del Midwest americano), della quale fanno parte il padre in pensione Alfred, l'apprensiva moglie Enid e i tre figli Gary, dirigente di banca succube della moglie, Chip, ex professore universitario, e la chef Denise.

Tornando alla questione della corallità, due scene su tutte sono da ricordare: il piano-sequenza – che segue l'incidente in automobile di Eli e la morte del cane Buckley, unica vittima – in cui, con una carrellata verso destra, vengono inquadrati lungo la strada tutti i personaggi

⁵⁴¹ Andrew Horton, *Is It a Wonderful Life?: Families and Laughter in American Film Comedies*, in Murray Pomerance (a cura di), *A Family Affair*, cit., pp. 48-49 [«un senso piuttosto anarchico della famiglia, dove sembra esistere una scarsa possibilità di compromesso e in cui viene messa in scena una sfida nei confronti di quello che si ritiene essere l'ordine naturale», traduzione mia].

⁵⁴² Gli ultimi anni della vita di Seymour – figura ancor più *tenenbaumiana* di altre – sono narrati nel racconto del 1948 *A Perfect Day for Bananafish*, poi inserito nella raccolta del 1953 *Nine Stories*, insieme a *Uncle Wiggily in Connecticut* e *Down at the Dinghy*, rispettivamente del 1948 e del 1949, altri due racconti che introducono alcuni personaggi dei Glass. Rimane escluso dalle raccolte solo *Hapworth 16, 1924* del 1965.

⁵⁴³ Cfr. Matteo Bittanti, *The Magnificent Andersons*, «Cineforum», n. 415, giugno 2002, p. 23.

accorsi sul posto; e l'epilogo, con il funerale del *pater familias* Royal, che muore per un attacco di cuore assistito dal figlio Chas, con cui si è finalmente riappacificato: tutti sono presenti alla cerimonia, inquadrati uno dopo l'altro, in cerchio, durante l'orazione funebre e poi mentre si allontanano, dopo che la macchina da presa si è per pochi secondi soffermata sulla lapide, sulla quale è significativamente inciso: «Died tragically rescuing his family from the wreckage of a destroyed sinking battleship»⁵⁴⁴.

In conclusione, arrivando alla questione delle serie televisive – e tralasciando le numerose sit-com che da sempre, quando ritraggono nuclei familiari, sono palesemente corali – occorre soffermarsi su almeno due prodotti televisivi più o meno recenti⁵⁴⁵: *The Sopranos* (*I Soprano*, 6 stagioni, 86 episodi, 1999-2007) e *Six Feet Under* (*id.*, 5 stagioni, 63 episodi, 2001-05), ideati rispettivamente da David Chase e Alan Ball e prodotti dalla HBO; e a proposito dei quali scrive Jane Feuer: «Tracking a minority tradition within quality drama but one identifiable from *Twin Peaks* and *thirtysomething*, *The Sopranos* and *Six Feet Under* rely on media other than television for their structure, even though both contain obvious elements of serialized narrative»⁵⁴⁶.

The Sopranos racconta le vicende che coinvolgono “due stressanti famiglie”: quella personale e privata (i Soprano, originari di Avellino), che vive nel New Jersey, e quella mafiosa, che opera a New York City. A capo di entrambe è Tony (solo a partire dalla seconda stagione diviene uno dei veri e propri boss di New York), figura certamente centrale nell'arco dell'intero “poema narrativo”, ma comunque

⁵⁴⁴ «Morto tragicamente salvando la sua famiglia dal naufragio di una nave da battaglia che affonda distrutta», traduzione mia.

⁵⁴⁵ Per quanto concerne saghe familiari che attraversano invece più generazioni si ricordino, per esempio, la miniserie in otto episodi *Roots* (*Radici*, 1977), tratta dall'omonimo romanzo del 1976 *Roots: The Saga of an American Family* di Alex Haley, e il seguito in sette episodi *Roots: The Next Generations* (*Radici: Le nuove generazioni*, 1979).

⁵⁴⁶ Jane Feuer, *HBO and the Concept of Quality TV*, in Janet McCabe – Kim Akass (a cura di), *Quality TV*, cit., p. 150 [«Seguendo una tradizione minoritaria all'interno di fiction di qualità, ma identificabili con *Twin Peaks* e *thirtysomething*, *The Sopranos* e *Six Feet Under* si affidano per la loro struttura a media diversi dalla televisione, anche se entrambi contengono elementi evidenti di narrazione serializzata», traduzione mia].

contornato da decine di personaggi, che, principali o secondari che siano, hanno una propria storia e una propria linea narrativa, con singoli episodi a essi espressamente dedicati.

Nel sistema dei personaggi, la “vera” famiglia di Tony è composta dalla moglie Carmela e dai due figli Meadow e Anthony Jr., che formano il nucleo familiare principale, ma anche dalla figura dell'anziana madre Livia (che muore nella seconda stagione) e della sorella Janice (meno presente è l'altra sorella Barbara), mentre l'anziano zio Corrado Junior Soprano e il nipote Christopher Moltisanti appartengono di fatto a entrambe le famiglie, essendo sia parenti sia in affari con Tony. Nel mondo mafioso gravitano inoltre – citando solo i personaggi presenti in quasi tutti gli ottantasei episodi – Silvio Dante, Paulie Gualtieri, Sal “Big Pussy” Bonpensiero (liquidato al termine della seconda stagione), Vito Spatafore, i gemelli Parisi e Furio Giunta (presente solo dalla seconda alla quarta stagione). Devono essere inoltre ricordati il cuoco e amico Artie Bucco, Adriana La Cerva, fidanzata di Christopher, e soprattutto la psicoanalista di Tony, Jennifer Melfi, a cui l'uomo si rivolge in seguito a una serie di attacchi di panico⁵⁴⁷.

The Sopranos chiude il secolo e apre il millennio portando a compimento una tradizione cinematografica iniziata negli anni Trenta del Novecento: decenni di *gangster e mafia movies* sono citati espressamente dagli stessi personaggi del serial (si pensi al personaggio del “consigliori”, lo definirebbe Mario Puzo, Silvio, che adora imitare Robert De Niro e Al Pacino). Da *Little Caesar* (*Piccolo Cesare*, 1930) di Mervyn LeRoy a *The Public Enemy* (*Nemico pubblico*, 1931) di William A. Wellman, dalla trilogia di *The Godfather* (*Il padrino*, 1972-74-90) di Francis Ford Coppola a *Goodfellas* (*Quei bravi ragazzi*, 1990) di Martin Scorsese, il cinema gangster è costantemente, sia direttamente sia indirettamente, citato e omaggiato.

Giuliana Muscio afferma giustamente che la serie «affronta senza falsi pudori il tema della violenza e dei comportamenti maschili, sullo sfondo della crisi del modello di famiglia americana [...] alterna il

⁵⁴⁷ Spunto ripreso in *Analyze That* (*Un boss sotto stress*, 2002) di Harold Ramis.

registro *noir*, da *crime story*, alle fughe verso una tangente onirico-psichedelica»⁵⁴⁸. Qui sono in effetti due le famiglie che si disgregano: quella privata vede prima i due figli ribellarsi (“vittime” dei tipici problemi adolescenziali) e andarsene per studiare, poi la momentanea separazione tra Tony e la moglie, ripetutamente tradita dal marito; quella mafiosa nel corso di ogni stagione perde elementi e ne acquisisce altri, e negli ultimi episodi del serial una faida con la famiglia Leotardo decima definitivamente i personaggi.

Negli ultimi minuti dell'aperto finale dell'ultimo episodio (*Made in America*), la “vera” famiglia si riunisce in un locale per cenare insieme: il rituale del pasto ritorna, riunificando i membri del nucleo, che giungono sul posto uno alla volta; ma l'atmosfera – che rievoca la nota sequenza del ristorante di *The Godfather*⁵⁴⁹ – è tesa, e lo stacco in nero conclusivo lascia aperta la storia a numerose possibili svolte interpretative⁵⁵⁰.

Six Feet Under racconta invece alcuni anni nella vita della famiglia Fisher. L'episodio pilota si apre con la morte del *pater familias* Fisher⁵⁵¹ (il quale continua però ad apparire nelle “visioni” dei familiari) e l'impresa di pompe funebri di cui era titolare passa nelle mani dei due figli maggiori Nate e David, rimasti lontani per anni. Il “gruppo di famiglia” include inoltre la madre Ruth e l'altra figlia, Claire, mentre tra gli altri personaggi principali – che troviamo in tutte e cinque le stagioni – vi sono l'impresario (prima dipendente, poi socio) e amico Federico Diaz, la fidanzata di Nate, Brenda Chenoweth (con l'ambiguo e “disturbato” fratello minore Billy) e il compagno di David, Keith Charles.

⁵⁴⁸ Giuliana Muscio, *The Sopranos*, in Franco Monteleone (a cura di), *Cult Series*, vol. II, Roma, Dino Audino, 2005, pp. 31, 37.

⁵⁴⁹ Michael Corleone uccide il capitano McCluskey e Virgil Sollozzo con una rivoltella presa di nascosto nel bagno.

⁵⁵⁰ Non volendo rivelare oltre, si rimanda a [http://it.wikipedia.org/wiki/Made_in_America_\(I_Soprano\)#Le_ipotesi_sulla_scena_finale](http://it.wikipedia.org/wiki/Made_in_America_(I_Soprano)#Le_ipotesi_sulla_scena_finale)

⁵⁵¹ Analogo è l'*incipit* di un'altra serie corale e familiare: *Brothers & Sisters* (*Brothers & Sisters – Segreti di famiglia*, 5 stagioni, 109- episodi, 2006- in corso), che racconta le vicende dell'agiata famiglia californiana dei Walker.

«Costruita sul conflitto relazionale, *Six Feet Under* amalgama trame episodiche a *continuing stories* che attraversano l'intero arco del racconto, plasmato sul modello della serie serializzata [...] Protagonista della serie è la famiglia Fisher, i cui quattro componenti, la madre Ruth e i tre figli Nate, David e Claire, determinano un protagonismo di tipo *corale* individuabile nell'alternanza ciclica delle *continuing stories* di cui sono interpreti e nei conflitti che ciascuno genera portando avanti il dramma [...] La serie propone un approccio velatamente eroico ai temi che compongono quell'humus di sensazioni interiori condiviso dalla collettività di personaggi, facendo in modo che le loro vicende quotidiane assumano progressivamente un alto valore drammaturgico e metaforico (la caducità della vita come condanna per un'umanità esitante e immobile), superando l'intento di rappresentazione mimetica per sconfinare nel tragico, come avviene ne *I Soprano*»⁵⁵².

Si deve sottolineare che non solo i quattro membri della famiglia sono al centro delle vicende, ma anche gli altri personaggi sopraccitati hanno – come in *The Sopranos* e in ogni serial corale (si pensi ancora, “fuor di famiglia”, a *Lost*) – interi episodi a loro dedicati, che ne raccontano vita privata e lavorativa. È infatti peculiarità di *Six Feet Under* contrapporre da un lato situazioni “difficili” e talvolta “paradossali”, che si verificano anche e soprattutto per il tipo di impresa che la famiglia conduce (ogni singolo episodio inizia con la morte, spesso strampalata, di un personaggio, evento che predispone la linea autoconclusiva dell'episodio), d'altro lato “tempi morti” e pause narrative, che caratterizzano le vite dei Fisher, le cui tribolazioni si protraggono di episodio in episodio, di stagione in stagione, dunque per l'intera serie.

Sempre Jane Feuer afferma che «*Six Feet Under* reaches out to an entire tradition in modernist cinema that thematises life and death,

⁵⁵² Mara D'Onofrio – Filippo Rizzello, *Six Feet Under*, in Franco Monteleone (a cura di), *Cult Series*, vol. II, cit., pp. 102, 106. Si rimanda anche a Kim Akass – Janet McCabe (a cura di), *Reading “Six Feet Under”: TV to Die for*, London, I.B. Tauris, 2005; in particolare ai saggi di Kim Akass (*Mother Knows Best: Ruth and Representations of Mothering in “Six Feet Under”*, pp. 110-20) e di Joanna di Mattia (*Fisher's Sons: Brotherly Love and the Spaces of Male Intimacy in “Six Feet Under”*, pp. 150-60). Per ulteriori accostamenti e approfondimenti si rimanda anche a Donatella Izzo – Cinzia Scarpino (a cura di), *I Soprano e gli altri. I serial televisivi americani in Italia*, Milano, Shake, 2008; in particolare ai saggi di Leonardo Buonomo (“*Six Feet Under*”: la morte è di casa, pp. 110-21) e di Cinzia Scarpino (“*Soprano Waste Inc.*”. Rifiuti d'America tra Napoli e Newark, pp. 122-35).

dream and reality: the cinema of Federico Fellini, Ingmar Bergman and Alain Resnais»⁵⁵³. Sono infatti – come in *The Sopranos* – numerosi gli omaggi al cinema del passato, ma vi è una differenza sostanziale, nel merito della coralità, tra le due serie televisive: in *Six Feet Under* non è presente una figura centrale come Tony a fungere da perno – da “corifeo”, si è scritto – per le storie, bensì tanti protagonisti, tutti introdotti nel primo episodio e “salutati” nell'ultimo (*Everyone's Waiting – Fino all'ultimo respiro*), quando Claire, mentre guida la sua automobile verso un ignoto futuro lontano da casa, sogna a occhi aperti il destino degli anni a venire e la morte che, inevitabile, attende prima o poi tutti i membri del *coro*.

⁵⁵³ Jane Feuer, *HBO and the Concept of Quality TV*, cit., p. 151 [«*Six Feet Under* aspira a un'intera tradizione di cinema “modernista” che tematizza vita e morte, sogno e realtà: il cinema di Federico Fellini, Ingmar Bergman e Alain Resnais», traduzione mia].

4.2. Il gruppo di amici

A partire dagli anni Cinquanta, in Italia, Federico Fellini e Michelangelo Antonioni presentano due punti di vista etici e stilistici opposti, ma convergenti: se il primo canta l'incoscienza dell'uomo, esaltando e declamando i suoi eccessi, il secondo ne descrive la fragilità, sussurrando e attenuando i toni⁵⁵⁴. È così all'inizio degli anni Sessanta, con *La dolce vita* e *L'avventura*, entrambi del 1960, come, prima del boom economico, con *I vitelloni* (1953) e *Le amiche* (1955) – gli *unici due film corali* dei due registi.

I “vitelloni” di Fellini sono cinque trentenni disoccupati, che vengono presentati all'inizio del film dai titoli di testa, insieme ai parenti (Sandra, il papà di Fausto, la sorella di Alberto, il signor Michele, i genitori di Sandra) e alle loro donne (la moglie del signor Michele, la signora del cinema, Cinesina, la soubrette), i cui nomi sono sempre indicati in relazione ai cinque personaggi principali. Siamo nel settembre del 1953, in una cittadina romagnola che si affaccia sull'Adriatico⁵⁵⁵, e una voce fuori campo descrive i cinque ragazzi: il più giovane Moraldo, il “mammone” e sfaticato Alberto, il “capo e guida” del gruppo Fausto, l'intellettuale e scrittore Leopoldo e il cantante Riccardo, entrambi con ambizioni artistiche frustrate. Intorno a loro ruotano nel corso del film genitori e donne, tra cui, su tutte, Sandra, sorella di Moraldo e incinta di Fausto, e Olga, sorella di Alberto e amante di un uomo sposato con il quale alla fine decide di andarsene. E infatti la “fuga”, il desiderio di “evasione” dalla noia e dalla quotidianità della provincia è presente in tutta l'opera felliniana: si sognano carriere e successi a Roma (dove Fausto e Sandra si recano, ma solo per un breve e convenzionale viaggio di nozze) e a Milano, viaggi fuori Europa («in Africa, come Hemingway», immagina Leopoldo), etc.

All'inizio del film, un simbolico temporale – *tempesta centrifuga* – interrompe una festa sulla spiaggia per l'elezione di Miss Sirena, e

⁵⁵⁴ Cfr. Fernaldo Di Giammatteo, *Lo sguardo inquieto*, cit., pp. 251-53.

⁵⁵⁵ In realtà il film è girato sul litorale tirrenico, vicino a Ostia.

immediatamente si scatena il caos; caos che è costantemente presente se pur nascosto negli animi e nei turbamenti dei cinque personaggi principali, che si trascinano giorno dopo giorno, settimana dopo settimana, tra giochi e scherzi, progetti e fantasie irrealizzati.

Inevitabilmente, il fallimento è dietro l'angolo per tutti: Fausto, tra tradimenti e scappatelle, si deve assumere le proprie responsabilità (una moglie, una famiglia, un lavoro); Leopoldo, dopo una speranzosa serata trascorsa con un vecchio attore teatrale ibseniano a leggere la sua inedita opera, intuisce le ambigue intenzioni dell'uomo e si rassegna forse definitivamente; Alberto rimane solo con la madre, alla quale è certamente affezionato, pur senza essere in grado – o, meglio, senza avere voglia – di provvedere al sostentamento della famiglia. L'unico che alla fine trova il coraggio di partire è Moraldo (alter ego di Fellini), il quale una mattina abbandona la città e il gruppo di amici, senza dir nulla a nessuno.

La coralità emerge sia nelle “scene di gruppo” – si pensi alle invernali e malinconiche passeggiate sulla spiaggia deserta, ai noiosi pomeriggi trascorsi al bar, alla nota sequenza del veglione di carnevale – sia nella struttura del racconto, che alterna le cinque storie dei giovani, procedendo con sequenze intrecciate e variamente articolate⁵⁵⁶.

Rimane da sciogliere il nodo della narrante “voce fuori campo”: chi racconta le storie? Inizialmente si può ipotizzare che il punto di vista sia quello di Moraldo, il più sensibile e il più vicino autobiograficamente a Fellini stesso e che, come il regista, finisce per andarsene; ma alla fine anche la sua partenza viene raccontata impersonalmente. Scrive Frank Burke:

«Identifying himself as a composite of the *vitelloni*, he [the film's narrator] functions as the imagination of the *vitelloni* – the suprarational force who has been able to make sense of the experiences of the *vitelloni* and, more important, has been able to transform them into creative act. [...] The narrator functions as an unexplained and inexplicable force, an uncaused cause, an irrational outbreak of life's formative powers. [...] The presence of voice-over narration in *I vitelloni* adds a dimension of complexity»⁵⁵⁷.

⁵⁵⁶ Cfr. Mario Verdone, *Federico Fellini*, Milano, Il Castoro, 1994, p. 36.

⁵⁵⁷ Frank M. Burke, *Reason and Unreason in Federico Fellini's "I vitelloni"*, «Literature/Film Quarterly», vol. 8, n. 2, 1980, pp. 122-23 [«Identificandosi in

La voce non è dunque di nessuno dei cinque, o, meglio, è *di tutti e di nessuno*: è di Fellini, è di un personaggio “invisibile”, appartenente al gruppo, ma che non si esplicita né si rivela allo spettatore. Non è neanche la voce della coscienza, perché essa è lasciata, in due occasioni, alle innocenti parole di Guido, il ragazzino ferroviere, personaggio secondario, così giovane e così lontano “ideologicamente” dai cinque protagonisti. Nessun punto di vista quindi prevale sugli altri, e il film rientra appieno nell'ambito della coralità.

Le amiche di Michelangelo Antonioni è liberamente ispirato al romanzo breve *Tra donne sole* di Cesare Pavese, inizialmente raccolto nel volume *La bella estate*⁵⁵⁸. Con il suo quarto lungometraggio il regista ferrarese si ispira per la prima volta a un'opera letteraria⁵⁵⁹ e Pavese è scrittore dal carattere fragile e introverso, sempre attento all'introspezione psicologica dei personaggi dei suoi romanzi. Scritto nella primavera del 1949 e uscito nel novembre dello stesso anno, *Tra donne sole* si colloca tra l'altro pochi mesi prima del drammatico evento che pone fine all'esistenza di Pavese: lo scrittore, che ha “corteggiato” l'idea del suicidio per tutta la vita, non riesce più ad affrontare il suo “mestiere di vivere” e si toglie la vita nell'agosto del 1950, a Torino.

A proposito del romanzo di Pavese, scrive Italo Calvino: «*Tra donne sole* è [...] un viaggio di Gulliver, un viaggio tra le donne [...] un modo nuovo di vedere, e di trarne vendetta allegra o triste»⁵⁶⁰. E aggiunge in seguito, in merito al film di Antonioni, creando un

ognuno dei vitelloni, egli [il narratore del film] funge da immaginazione per i vitelloni, da forza “sovrazionale” che è stata in grado di dare un senso alle esperienze dei giovani e, più importante, di trasformarle in atto creativo. [...] Le funzioni del narratore sono forze inspiegate e inspiegabili, causa immotivata, scoppio irrazionale delle facoltà formative della vita. [...] La presenza della voce fuori campo in *I vitelloni* aggiunge una dimensione di complessità», traduzione mia].

⁵⁵⁸ Gli altri due romanzi brevi della raccolta sono *Il diavolo sulle colline* e *La bella estate*, che fornisce il titolo al volume del 1949.

⁵⁵⁹ Antonioni ricorre a opere letterarie solo in altre due occasioni: nel 1966 dirige *Blow-up*, ispirandosi al racconto *Las babas del diablo* del 1959 di Julio Cortázar e nel 1980 *Il mistero di Oberwald*, dal dramma teatrale *L'Aigle à deux têtes* del 1946 di Jean Cocteau.

⁵⁶⁰ Italo Calvino, lettera a Cesare Pavese, Sanremo, 27 luglio 1949, in Cesare Pavese, *Lettere 1945-1950*, Torino, Einaudi, 1966, p. 408.

collegamento proprio con *I vitelloni* di Fellini:

«L'osservazione di costume [...] qui viene in primo piano, come è del resto compito del cinema, e conformemente alla vocazione d'amaro cronista d'una generazione borghese da lei con tanta coerenza formulata nei suoi film precedenti e portata qui alla più compiuta espressione. [...]. Lei l'ha fatto col suo modo di raccontare scarno e agro, basato sul legame di paesaggi sempre un po' squallidi e invernali [...] (senza l'increspatura nostalgico-crepuscolare dei *Vitelloni* di Fellini) [...] è un film che dà di Pavese un'interpretazione fondamentalmente giusta»⁵⁶¹.

Da *Tra donne sole* nasce dunque un'acuta indagine del mondo borghese, vuoto e senza ideali. Numerose sono le differenze e poche le affinità tra romanzo e film. I dialoghi, per esempio, in Pavese hanno spesso valore metaforico, inviando a un altro significato oltre la realtà, mentre in Antonioni non viene accordata loro nessuna rilevanza particolare. Oppure si pensi, nel merito della coralità, al punto di vista del racconto: mentre Pavese osserva e scava nel mondo del singolo personaggio – il libro è narrato in prima persona da Clelia –, Antonioni rifiuta l'immedesimazione e affronta i rapporti e le situazioni tra le coppie, mantenendo – scrive Cristina Bragaglia – «l'occhio imparziale e distaccato del narratore oggettivo, ossia “antonioniano”»⁵⁶². E significativa, da questo punto di vista, è proprio la scelta di due titoli sostanzialmente tanto diversi: dalle “donne sole” pavesiane alle *amiche* antonioniane. D'altro lato, un'affinità fondamentale tra i due autori risiede nel valore attribuito alle atmosfere notturne, cupe e malinconiche, che pervadono sia romanzo sia film, e al valore simbolico del mare – immenso desiderio di libertà e indipendenza in Pavese, sorta di ambiguo specchio attraverso il quale “osservarsi vivere” in Antonioni.

⁵⁶¹ Italo Calvino, “*Le amiche*” e Pavese, «Notiziario Einaudi», nn. 11-12, novembre-dicembre 1955, p. 12. Lo stesso Antonioni è consapevole del rischio e delle difficoltà del suo compito e a posteriori commenta: «Portare sullo schermo il racconto così com'è sarebbe stato non solo impossibile, ma forse dannoso a Pavese stesso. Il cambiamento di linguaggio porta inevitabilmente a modifiche sostanziali. [...] Le illustrazioni di un'opera letteraria hanno valore artistico nella misura in cui non sono illustrazioni. Così è per il cinema. La fedeltà a Pavese non poteva essere un fatto aprioristico e letterale», da Michelangelo Antonioni, *Fedeltà a Pavese*, «Cinema Nuovo», n. 76, 10 febbraio 1956, p. 88.

⁵⁶² Cristina Bragaglia, *Il piacere del racconto*, cit., p. 155.

Veniamo in breve alla trama. Clelia, una ragazza di umili origini, si trasferisce a Torino per aprire una boutique di moda. Qui incontra la ricca oziosa Momina, la cui amica Rosetta ha tentato il suicidio. La compagnia si allarga con Cesare, frivolo amante di Momina, la svampita Mariella, Nene, ceramista di successo e l'amante e pittore fallito Lorenzo. Rosetta e Lorenzo diventano amanti, ma, in seguito all'ennesima lite, lui la abbandona per tornare da Nene, disposta a sacrificare per l'uomo il proprio successo. Quando Rosetta si uccide, Clelia prende coscienza della sua celata indignazione e del suo amaro disprezzo per quel cinico gruppo di "amiche" e lascia Torino, rinunciando senza esitare all'amore di un giovane di troppo modesta estrazione sociale.

Nessun dubbio sul fatto che il regista comprenda meglio l'universo femminile rispetto a quello maschile: «Do sempre maggiore importanza ai personaggi femminili, perché credo di conoscere meglio le donne degli uomini. Penso che attraverso la psicologia delle donne si possa meglio filtrare la realtà. Esse sono più istintive, più sincere»⁵⁶³, afferma nel 1960. La donna è per Antonioni – citando le sue parole – un «filtro più sottile della realtà»⁵⁶⁴.

Le amiche non casualmente è una vera e propria galleria di personaggi femminili, di "finte amiche", delle quali nessuna si salva alla fine del film: Nene si rassegna, perdona il tradimento di Lorenzo e rinuncia a una carriera in America per restare con l'uomo; Clelia non ha il coraggio di accettare il disinteressato amore del "semplice" e povero operaio Carlo e riparte per Roma; Rosetta, lasciata da Lorenzo, si uccide gettandosi nel fiume, etc. Non vi è vera amicizia o sincero affetto: le donne sono legate da un rapporto freddo e formale, senza confidenze né affettuosità. Rosetta, dopo il tentato suicidio, non viene consolata né ascoltata, anzi, è ancor più emarginata dal gruppo, isolata

⁵⁶³ Michelangelo Antonioni, cit. in Renzo Renzi, *Una biografia impossibile*, in Carlo Di Carlo (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Il Castoro, 2002, p. 56.

⁵⁶⁴ Michelangelo Antonioni, *Antonioni visto da Antonioni*, intervista-introduzione di Lino Micciché a «Gli anni cinquanta visti da Antonioni», ciclo proposto da RaiDue a partire dal 12 febbraio 1978; oggi in Carlo Di Carlo (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, cit., p. 97.

da una compagnia che non le è mai appartenuta. Il suo gesto viene a tratti deriso, come fosse uno scherzo, un gioco (si pensi alla sciocca e sfacciata Mariella, durante la gita al mare: «Rosetta è meglio che si ammazzi, ma sul serio questa volta, perché per lei non c'è nessuno»⁵⁶⁵). Con il personaggio di Rosetta, si ripresenta il tema – non nuovo in Antonioni – del suicidio per amore. Ma, come ha scritto Pavese nel suo diario, il 25 marzo del 1950, «non ci si uccide per amore [...]. Ci si uccide perché un amore, qualunque amore, ci rivela nella nostra nudità, miseria, infermità, nulla»⁵⁶⁶. L'indistricabile binomio “amore-morte” è un tema comune a entrambi gli autori, ma, mentre per Pavese il suicidio è un gesto eroico, un'affermazione di vita e di volontà contro il vuoto dell'esistenza, per Antonioni esso sembra essere una via di fuga, una resa al proprio destino⁵⁶⁷.

Oltre a quello tra le donne, non meno superficiale è il rapporto con gli uomini, “creature” indifferenti, egoiste, superficiali, poco disposte al dialogo e alla comprensione reciproca, che preferiscono, indolenti, disinteressarsi dei problemi delle donne: restano chiusi, protetti nel loro mondo, apparentemente al riparo da crisi e nevrosi tipicamente femminili, ma senza la consapevolezza del loro distacco. Sono come marionette incapaci di agire o di prendere iniziativa, che non fanno altro che trascinarsi apaticamente e guardarsi vivere una vita che sembra non coinvolgerli e che il regista preferisce mantenere ai margini della corallità femminile del suo quarto lungometraggio⁵⁶⁸.

Dopo più di tre decenni, nella seconda metà degli anni Ottanta, si presentano alcune opere italiane che rientrano nella questione della

⁵⁶⁵ Michelangelo Antonioni, *Le amiche* in *Sei film*, Torino, Einaudi, 1964, p. 41.

⁵⁶⁶ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi, 2000, p. 394.

⁵⁶⁷ Cfr. Luca Pasquale, *Sentimenti e incomunicabilità nel primo Antonioni*, in Giacomo Martini (a cura di), *Michelangelo Antonioni*, Alessandria, Falsopiano, 2007, pp. 59-65.

⁵⁶⁸ A proposito di “film femminile” e di “gruppo di amiche”, rimane al momento solo in sceneggiatura il progetto del 2002 di Tonino De Bernardi *Lei: per un film polifonico univoco di soli personaggi femminili*. Si ricordi inoltre il “teatrale” *Due partite* (2008) di Enzo Monteleone, il quale mette in scena – dall'omonima pièce del 2006 di Cristina Comencini – otto donne (quattro amiche nel 1966 e le loro figlie trent'anni dopo).

coralità espressa attraverso il “gruppo di amici”: nell'ordine *Kamikazen* – *Ultima notte a Milano* (1987) di Gabriele Salvatores, *Compagni di scuola* (1988) di Carlo Verdone e *Mediterraneo* (1991) sempre di Salvatores.

Nonostante i film di Salvatores raramente si concentrino su un singolo protagonista, poiché spesso mettono in scena “gruppi di amici” più o meno coetanei (da *Marrakech Express* del 1989 a *Puerto Escondido* del 1992 ad *Amnèsia* del 2002), *Kamikazen* e *Mediterraneo* sono le sue due opere in cui la coralità, se pur imperfetta, è meglio manifestata. Al centro del primo sono sei comici dilettanti – lo scaricatore Vincenzo, il proprietario di una sala-giochi Antonio Pesci, la coppia formata da Gino e Antonio Carmi, che gestiscono una trattoria, l'emotivo napoletano Nicola, il portabagagli Walter –, ai quali viene offerta dal loro agente la possibilità di esibirsi in un night-club in presenza di una responsabile della trasmissione *Drive In*⁵⁶⁹ (inizialmente è un'invenzione per convincerli a “pagare per lavorare”, ma alla fine la donna, inattesa dal manager, si presenta davvero).

Il regista – reduce dal “debutto-esperimento” *Sogno di una notte d'estate* (1983) e dallo spettacolo teatrale *Eldorado* (1986), scritto con Gino & Michele⁵⁷⁰ – parte dalla pièce *Comedians* del drammaturgo inglese Trevor Griffiths (già messa in scena a teatro, con il titolo *Esercizi per comici*), per dirigere cinque storie (dei sei comici, due formano una coppia) in una. L'“ultima notte” del sottotitolo è quella del 22 luglio del 1987, durante la quale, in una Milano afosa e sporca, si intrecciano le vicende dei sei comici. La storia del gruppo – che copre un arco temporale di circa ventiquattro ore, scandite dall'orario che viene talvolta indicato in basso – viene in realtà frammentata in tanti “siparietti”, in una serie di sketches che si distribuiscono tra gli unici due momenti in cui sono tutti e sei insieme, ovvero all'inizio, nello studio del cinico agente imbrogliatore, e alla fine, nel locale dove per

⁵⁶⁹ Il programma televisivo comico *Drive In*, creato da Antonio Ricci, è andato in onda tra il 1983 e il 1988, su Italia 1.

⁵⁷⁰ Per un confronto tra *Eldorado* – al centro del quale sono sei reietti della società, molto simili ai “commedianti” di *Kamikazen* –, *Comedians* e *Kamikazen* si rimanda a Luca Malavasi, *Gabriele Salvatores*, Milano, Il Castoro, 2004, pp. 45-47.

due di loro ha inizio una nuova vita e una nuova carriera, mentre per altri quattro è la fine dei sogni e delle speranze. Scrive Raffaella Grassi che la «struttura narrativa del film risente indubbiamente dell'impostazione cabarettistica di fondo, i sei personaggi dopo le poche scene corali dell'inizio si separano perdendosi nei meandri delle loro vite complicate»⁵⁷¹. Si ritrovano in realtà alla fine, e la coralità emerge già nella preparazione per lo spettacolo serale, quando, con un montaggio alternato, si passa rapidamente da un personaggio all'altro, prima del ritrovo del gruppo nel camerino.

Quella che si presenta è una notte «shakespeariana per via della stretta osservanza delle unità di luogo, tempo e azione, per il ricorrere del tema del teatro nel teatro e per la presenza di un finale solenne e centripeto, dove tutto converge e si risolve tra agnizioni, vittorie, sconfitte»⁵⁷², scrive Luca Malavasi. Su tutti, spicca però – ecco perché si è scritto di “coralità imperfetta” – il personaggio di Walter, interpretato da Paolo Rossi, sia per il carattere più “meditativo” sia per il maggior spazio concesso davanti alla macchina da presa. A lui sono lasciate apertura e chiusura – l'inquadratura iniziale e quella finale conferiscono circolarità al racconto – e soprattutto il messaggio finale, con il discorso amaro e satirico (certamente non comico) recitato davanti a un pubblico impassibile e il “suicidio artistico” (simboleggiato da una scivolata su una buccia di banana) sul palco, che diviene una sorta di “non-luogo” – spazio sacro e “di confine” tra una vita e l'altra per i commedianti –, dove le cinque storie e i sei personaggi si incontrano, sfiorano e ritrovano per la prima e ultima volta.

In *Mediterraneo* – primo e al momento unico film “storico” di Salvatores – otto sono i personaggi seguiti dal regista: nel giugno del 1941, durante la seconda guerra mondiale – “spazio e tempo metaforici” per il regista, che conclude, dopo *Marrakech Express* (1989) e *Turné*

⁵⁷¹ Raffaella Grassi, *Territori di fuga. Il cinema di Gabriele Salvatores*, Alessandria, Falsopiano, 1997, p. 24.

⁵⁷² Luca Malavasi, *Gabriele Salvatores*, cit., p. 40. Il corsivo è mio.

(1990), la cosiddetta “trilogia della fuga o dell'esodo”⁵⁷³ –, un gruppo di giovani soldati italiani trentenni sono mandati a presidiare una piccola isola greca – luogo *altro* e *altrove* – del Mediterraneo, dove hanno la possibilità di “evadere” dalla “mostruosa” e dura realtà della vita militare, perché «in tempi come questi la fuga è l'unico mezzo per mantenersi vivi e continuare a sognare», recita la didascalia iniziale, che cita Henri Laborit⁵⁷⁴.

Lo spunto per il film giunge a Salvatores da un inedito soggetto di Renzo Renzi e Guido Aristarco, *L'armata Sagapò*, titolo anche di un documentario del 1985 di Pino Passalacqua, il quale rievoca il processo ai giornalisti, processati e condannati da un tribunale militare per aver pubblicato il racconto dei fatti accaduti all'esercito italiano in Grecia, durante appunto la seconda guerra mondiale.

Gli otto eroi di Salvatores sono il tenente Raffaele Montini, che narra inizialmente l'arrivo sull'isola dei soldati, introducendo e presentando i personaggi (la sua voce narrante scompare subito dopo, senza contaminare l'impersonalità del racconto), il sergente Nicola Lorusso, il ligio attendente Antonio Farina, l'addetto alla radio Luciano Colasanti, particolarmente affezionato a Nicola, il mulattiere Eliseo Strazzabosco, il disertore Corrado Noventa, che pensa solo a trovare un modo per tornare a casa dalla moglie incinta, i fratelli Libero e Felice Mularon.

Dopo i primi giorni di attenta vigilanza, gli otto italiani iniziano a

⁵⁷³ Malavasi è in realtà contrario a questa classificazione, ritenendo piuttosto i tre lungometraggi talvolta imitazione o ripetizione, talvolta variazione o contraddizione l'uno dell'altro. Cfr. Luca Malavasi, *Gabriele Salvatores*, cit., p. 77.

⁵⁷⁴ Scrive nello specifico Laborit nella prefazione al suo volume: «La fuite reste souvent, loin des côtes, la seule façon de sauver le bateau et son équipage. Elle permet aussi de découvrir des rivages inconnus qui surgiront à l'horizon des calmes retrouvés. Rivages inconnus qu'ignoreront toujours ceux qui ont la chance apparente de pouvoir suivre la route des cargos et des tankers, la route sans imprévu imposée par les compagnies de transport maritime. Vous connaissez sans doute un voilier nommé “Désir”», da Henri Laborit, *Éloge de la fuite*, Paris, Gallimard, 1981, p. 9 [«La fuga è spesso, quando si è lontani dalla costa, il solo modo di salvare barca ed equipaggio. E in più permette di scoprire rive sconosciute che spuntano all'orizzonte delle acque tornate calme. Rive sconosciute che saranno per sempre ignorate da coloro che hanno l'illusoria fortuna di poter seguire la rotta dei carghi e delle petroliere, la rotta senza imprevisti imposta dalle compagnie di navigazione. Forse conoscete quella barca che si chiama *Desiderio*», da *Elogio della fuga*, traduzione di Leonella Prato Caruso, Milano, Mondadori, 1982, p. 7].

rendersi conto di essere stati dimenticati, abbandonati dal proprio Paese sull'isola semideserta di Medisti, che scoprono essere abitata solo da donne, vecchi e bambini. È la fine della vita militare e l'inizio di una nuova vita civile: Montini si dedica alla pittura, Farina trascorre le giornate a scrivere e leggere poesie, i fratelli Mularon passano il tempo sulla montagna, a guardare il mare, in dolce e intima compagnia di una pastorella, il timido Farina si innamora della prostituta Vassilissa, unico personaggio femminile di rilievo del film, e i due si sposano secondo rituale ortodosso.

Sempre Raffaella Grassi scrive che nel film «ognuno sembra trovare la propria dimensione esistenziale: alle scene corali Salvatores alterna i profili dei singoli personaggi, caratterizzati fin dalle prime scene e battute nella loro individualità»⁵⁷⁵. È evidente che la Grassi – viste le due citazioni, in riferimento a entrambi i film di Salvatores – ritiene *corale* solo il “momento collettivo”, in cui i personaggi sono tutti insieme; in realtà – si ribadisce, e approfondisce nella sezione seguente – un'opera può essere corale anche se i personaggi e le varie storie *non* si incontrano mai davanti alla macchina da presa.

Il gruppo si costruisce dal nulla – come l'Italia postbellica, nell'utopia di Lorusso, che torna subito in Grecia disgustato dal proprio Paese –, formando una piccola e serena comunità greco-italica, in una sorta di collettivo *deserto dei Tartari* di buzzatiana memoria⁵⁷⁶; d'altra parte, il luogo creato dallo scrittore è immaginario e indefinito, e proprio per questo lo si può ritrovare anche nell'isola greca degli eroi di Salvatores. Il nemico non arriva: giungono piuttosto un truffatore turco, che droga e deruba gli sventurati, e in seguito un soldato italiano, che atterra con il proprio aereo per un'avaria al motore ed è proprio lui a informare che la situazione è cambiata: passato l'8 settembre del 1943, Mussolini non è più al potere, i tedeschi sono diventati nemici e le forze anglo-americane amiche. Gli uomini non si sono resi conto del passare del tempo e di vivere su quell'idilliaca isola da quasi tre anni.

⁵⁷⁵ Raffaella Grassi, *Territori di fuga*, cit., p. 64.

⁵⁷⁶ Dino Buzzati scrive *Il deserto dei Tartari* (1940) tra il 1933 e il 1939. Si ricordi l'omonima trasposizione di Valerio Zurlini del 1976.

Alla fine sbarcano gli inglesi e tutti – tranne Farina, che si nasconde per poter rimanere in Grecia con la moglie – ripartono. Ma (solo) tre di loro – Farina, Lorusso e Montini – si ritrovano in quel luogo, trascorsi ormai decenni, invecchiati e stanchi, pronti a vivere lì, insieme, gli ultimi anni che restano loro.

Anche in *Mediterraneo*, come in *Kamikazen*, ci si trova di fronte a una corallità imperfetta, e certo non solo per la voce di Montini che in prima persona introduce gli eventi. Fatta eccezione per i tre personaggi che alla fine si trovano “vecchi superstiti” sull'isola, gli altri sono inesorabilmente sullo sfondo, ridotti quasi a personaggi secondari, comunque non parimenti approfonditi; più passa il tempo sull'isola, più il regista sembra dimenticarsi di alcune figure: poche inquadrature sono concesse ai fratelli Mularon, il disertore Corrado scompare in mare nel tentativo di tornare a casa, il personaggio di Luciano vive a tutti gli effetti “all'ombra” di Lorusso. In entrambi i film di Salvatores trattati le premesse ci sono, ma la corallità non è messa in scena né di conseguenza emerge puntualmente ed equilibratamente, come invece accade nell'opera di Verdone.

Carlo Verdone in *Compagni di scuola* presenta una galleria di ex compagni di classe, che, dopo quindici anni di lontananza dalla fine del liceo, si incontrano nella villa al mare di una di loro, per una rimpatriata da molti inaspettata. Gli “amici” sono in tutto diciotto⁵⁷⁷, ma uno di loro, Fabris, irriconoscibile perché invecchiato anzitempo e denigrato da quasi tutti, se ne va dopo poche ore. I personaggi giungono alla villa dilazionati: dopo aver introdotto i primi due, Fabris e l'arricchito, ignorante e volgare Walter, la macchina da presa ritrae in montaggio alternato gli altri personaggi che in automobile si recano presso la residenza della ricca, mantenuta e infelice Federica. L'ultimo ad arrivare è Piero Ruffolo, detto “Patata”, interpretato dallo stesso Verdone, che ritarda il suo ingresso – nella villa, ma non davanti alla

⁵⁷⁷ Numerosi sono anche gli assenti, giustificati e non: uno è morto di malattia (e anche la morte è occasione di scherno per Walter: «Puzzava da vivo! Figuramose che c'è dentro quella bara»), un altro spedisce una lettera in cui comunica il suo desiderio di non incontrare più nessuno di loro, etc.

macchina da presa – per una serie di inconvenienti tipici della comicità dei suoi film precedenti.

Cinismo e acidità sono i due aggettivi che meglio caratterizzano questa amara commedia, tant'è che – come ricorda Verdone stesso, in un'intervista ad Antonello Panero⁵⁷⁸ –, durante la pre-produzione, numerosi sono i problemi e i dubbi posti da Mario Cecchi Gori, contrario sia a una sceneggiatura “troppo seria” sia a un lungometraggio corale, a suo avviso con *troppi* personaggi.

Alberto Castellano afferma che «Verdone ha sperimentato la sua maturità registica, controllando una rischiosa coralità recitativa e orchestrando un gruppo di attori [...] che danno credibilità alle tipologie [...] [il regista] privilegia la scrittura e la struttura drammaturgica agli escamotage narrativi finalizzati all'autoesaltazione»⁵⁷⁹. Sempre a proposito della coralità del film, aggiunge Antonio D'Oliveo:

«Verdone costruisce la sua acuta analisi di costume attraverso diciotto personaggi ben caratterizzati [...] affronta con coraggio e sensibilità i turbamenti e le ansie della sua generazione [...] Classico film corale, *Compagni di scuola* ha il suo maggiore punto di forza nella solidità e nella verace consistenza di molti personaggi che si alternano davanti alla macchina da presa»⁵⁸⁰.

La volontà registica di non prevalere né prevaricare gli altri attori si manifesta non solo in una sceneggiatura che non penalizza quasi nessuno dei numerosi ospiti, ma anche nei movimenti di macchina, con numerose e lunghe carrellate che attraversano le stanze soffermandosi pochi secondi su un singolo personaggio (o su una coppia), per poi passare al successivo.

Troviamo Piero, professore di lettere in un liceo privato fuori Roma, oppresso dalla snervante e volgare moglie (e dal padre di lei) e che ha una platonica relazione con la sua allieva Cristina (unico ospite

⁵⁷⁸ Cfr. Antonello Panero (a cura di), *Carlo Verdone. TuttoVerdone*, Roma, Gremese, 1999, p. 140.

⁵⁷⁹ Alberto Castellano, *Intervista a Carlo Verdone. Un malin... comico d'autore*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, p. 12.

⁵⁸⁰ Antonio D'Oliveo, *Carlo Verdone*, Milano, Il Castoro, 2008, pp. 62, 64-65.

inatteso nella villa); il già citato Piermaria Fabris, primo personaggio a entrare in scena e primo ad andarsene, disgustato dalla compagnia; Federica, l'affascinante padrona di casa, che ha vissuto da “mantenuta” fino a quando l'ex compagno non l'ha lasciata (si scopre alla fine che quella appena trascorsa è l'ultima notte che anche lei trascorre nella casa); Bruno Ciardulli – detto Tony Brando, interpretato da Christian De Sica –, cantante fallito e oberato dai debiti, pronto a umiliarsi pubblicamente, chiedendo l'elemosina in ginocchio; Walter, burino volgare e presuntuoso; il politico cinico e cocainomane Mauro Valenzani, che approfitta dell'ingenuità e dell'innocenza dell'adolescente Cristina; Maria Rita, malinconica psicanalista, che cerca di risolvere i problemi altrui; Armando e Lino, due amici che si accordano per una grottesca burla poi svelata e punita da “contrappasso” (Lino, che si finge paralitico e cerebroleso in seguito a un incidente stradale, finisce per rompersi realmente una gamba); Ottavio, tipico “secchione”, logorroico ed esasperante, che viene narcotizzato dai compagni a metà serata e trascorre il resto della notte a dormire sul divano; Gloria, unica madre (porta con sé il bambino alla festa), dal turbolento e infelice passato; Valeria, affascinante giornalista, in crisi con l'ex marito e compagno di scuola Luca, vignettista immaturo, che cerca in tutti i modi di riconquistare la donna, riuscendo infine nell'intento; Jolanda, amica zitella di Valeria; lo scapolo Francesco, da sempre innamorato di Margherita, però sposata con un altro; la spiritosa Gioia; e infine Giulio, commercialista con problemi di cuore, da sempre innamorato (non corrisposto) di Federica.

Tra i momenti maggiormente “collettivi” – in un film in cui la coralità è ben manifesta dall'inizio alla fine – vi è quello dell'appello – in pura tradizione scolastica e goliardica, con Gioia che imita una vecchia professoressa –, durante il quale ognuno deve dire agli altri lo stato sentimentale, la professione, successi e insuccessi. O ancora la foto di gruppo – alla quale prendono parte solo i dieci “superstiti” e che richiama quella dell'ultimo anno di liceo, intravista inizialmente nel salone –, che chiude la turbolenta nottata e sulla quale la macchina da

presa stacca per passare all'esterno e congedarsi dai vari personaggi; anche se, poco coralmemente, l'inquadratura finale è concessa al Patata, Verdone stesso, che all'alba, rimasto solo fuori dalla villa, si appoggia alla sua automobile, stremato dai ricordi e dall'incontro con i suoi ex compagni di scuola e ormai anche ex amici⁵⁸¹.

Verdone recupera la struttura corale di *Compagni di scuola* circa quindici anni dopo, con *Ma che colpa abbiamo noi* (2003), in cui otto pazienti (tre donne e cinque uomini), “orfani” della loro anziana, silenziosa e “ortodossa” psicanalista junghiana (morta per arresto cardiaco proprio durante la seduta descritta nella prima sequenza), decidono – dopo lunghe consultazioni telefoniche in cui la macchina da presa stacca da un personaggio all'altro e in seguito a un fallimentare tentativo presso uno psicologo freudiano – di “autogestirsi” e proseguire da soli la terapia di gruppo (significativa l'inquadratura che li riprende tutti di spalle, su un ponte, e la successiva carrellata che si concentra sui volti). L'“autoterapia” nella quale si cimentano viene condotta a turno nelle abitazioni dei partecipanti, con il padrone di casa che si improvvisa “terapeuta del giorno”. Il gruppo però a poco a poco naufraga: prima ancora di iniziare la nuova esperienza uno di loro si ritira, ritenendosi ormai guarito mentre gli altri sono sempre meno interessati ai problemi del prossimo, tanto che dopo solo tre incontri l'appuntamento si interrompe. Verdone torna – afferma Antonio D'Olivio

⁵⁸¹ Numerose sono inoltre le citazioni e gli omaggi presenti nel film – da *L'oro di Napoli* (1954) di Vittorio De Sica a *Il bidone* (1955) di Federico Fellini. Christian De Sica omaggia il padre nella scena del poker in cui Bruno perde e getta in aria le carte, citando l'episodio *I giocatori*, in cui un nobile perde sempre a scopa con il bambino di otto anni figlio del portinaio; mentre *Il bidone* è evocato nella scena in cui sempre De Sica è accusato (ingiustamente?) del furto di quattrocentomila lire, così come Roberto, il personaggio interpretato da Franco Fabrizi nel film di Fellini, è (giustamente) additato per aver sottratto un accendino di valore. Cfr. Carlo Verdone – Christian De Sica, interviste esclusive contenute nell'edizione dvd Cecchi Gori. “Compagni di scuola” sono anche i personaggi di *Notte prima degli esami* (2006) di Fausto Brizzi – forse l'autore italiano che negli ultimi anni più di tutti ha trovato una via non inedita ma originale, più nei presupposti che nei risultati, spesso penalizzati da deboli scelte di sceneggiatura, nella messa in scena della “commedia corale all'italiana” del nuovo millennio. Se *Notte prima degli esami*, nella ronda di personaggi, ha un evidente protagonista nel liceale Luca, è in *Ex* (2009) che Brizzi – sulla scia di *Amore, bugie e calcetto* (2008) di Luca Lucini, che racconta le vite di sette amici e i problemi con le relative compagne – perfeziona il suo “spirito corale”, raccontando le intrecciate vicende amorose di sei coppie.

– a «temi e modalità narrative a lui cari: il male di vivere, la psicanalisi e il film corale [...] racconta coralmente personaggi la cui malattia rappresenta l'exasperazione nevrotica di guai e malesseri esistenziali tra i più comuni e diffusi [...]»⁵⁸².

I personaggi sono Galeazzo, detto Gegè (Verdone stesso), subordinato a un padre industriale a cui non riesce a ribellarsi e separato dalla moglie (che vive con il figlio in Argentina), sostituita da una nuova compagna, la spagnola Daria; Flavia, che ha una relazione con Aldo, un uomo sposato, ed è ossessionata dalle scarpe; la giovane studentessa Chiara, in terapia perché affetta da anoressia nervosa e bulimia; Ernesto, separato dalla moglie che ha tradito; Gabriella, che vuole rimanere giovane a tutti i costi e frequenta locali dove incontra e seduce ragazzi ben più giovani di lei; l'art designer Marco, che crede di non sapere costruire rapporti interpersonali ed è segretamente innamorato di Chiara; il critico d'arte omosessuale Luca, che incontra sempre e solo uomini sposati; infine Alfredo, violoncellista obeso, amante della musica classica, nonché maniaco religioso, il quale abbandona il gruppo subito dopo il funerale della terapeuta e si toglie in seguito la vita.

I problemi e le storie personali iniziano a emergere subito dopo il decesso della psicoanalista e le vicende dei singoli personaggi si sviluppano indipendentemente: Chiara ha una relazione con il suo professore, ma è in realtà innamorata di un misterioso ragazzo conosciuto in chat (lo stesso Marco); Ernesto è affetto da insonnia e riesce a dormire solo in treno, dunque ogni notte è costretto ad architettare e compiere viaggi che, tra andata e ritorno, gli garantiscano un adeguato riposo, per rientrare prima dell'inizio dell'orario di lavoro, etc. E il regista segue i personaggi alternativamente, senza farli quasi mai incontrare, se non in occasione delle terapie di gruppo.

Le linee narrative separate e seguite dalla macchina da presa trovano nelle riunioni una “pausa corale”: si pensi alla sequenza iniziale, al ritrovo nel bar, subito dopo il funerale della dottoressa o alle

⁵⁸² Antonio D'Olivio, *Carlo Verdone*, cit., pp. 103, 106.

sedute nelle case dei partecipanti alla terapia (prima in quella di Gegè, poi di Luca, infine di Ernesto). Particolarmente significativo è il secondo ritrovo, che termina con la caotica e polifonica sovrapposizione delle varie voci, dissolventi insieme all'immagine.

I funerali, poi. Se quello della terapeuta dà inizio alla lenta e inesorabile disgregazione del *coro*, quello di Alfredo, quattro mesi dopo, è invece occasione per un ulteriore incontro tra i sette personaggi – ognuno dei quali nel frattempo ha preso la propria strada –, che si ritrovano non più pazienti, bensì “quasi guariti”, e finalmente amici: la triste occasione permette di scoprire che ognuno di loro è ormai avviato verso una soluzione o una svolta ai propri problemi personali (Ernesto si è riappacificato con la moglie, Gabriella si sente realizzata dopo un lifting al viso, etc.). Il gruppo, seduto intorno a un tavolo, prende la decisione di trascorrere un ultimo week-end insieme in un agriturismo, dove il momento della cena e della colazione – ancora pasti condivisi – sono altre sequenze in cui emerge la coralità del racconto.

Il film, riprendendo l'escamotage di *Compagni di scuola*, si conclude con una foto di gruppo (nella quale sono ritratti però solo cinque “pazienti superstiti” e la moglie di Ernesto, elemento esterno, dunque invadente), al termine della lunga nottata nella villa, dove Chiara e Marco “si scoprono amanti” (il giovane rivela di non essere mai stato “malato”, ma di essere entrato nel gruppo solo per stare vicino alla ragazza conosciuta precedentemente), Gegè capisce l'insensatezza della sua storia con Daria, Flavia ha una fugace relazione con uno sconosciuto, etc. E anche l'epilogo è dedicato a tutti i personaggi: il regista fa infatti scorrere rapidamente immagini dei vari componenti del gruppo, alcuni finalmente guariti (Flavia è incinta e apparentemente felice, Gegè parte per l'Argentina), altri nuovamente preda delle proprie nevrosi (Ernesto è ancora “schiavo dei treni”).

Compagni di scuola e *Ma che colpa abbiamo noi* richiamano, sia nella struttura narrativa sia nella storia, due precedenti lungometraggi sui quali è opportuno soffermarsi: *The Big Chill* (*Il grande freddo*,

1983) di Lawrence Kasdan⁵⁸³ e *Beyond Therapy* (*Terapia di gruppo*, 1987) di Robert Altman.

The Big Chill racconta l'incontro di un gruppo di sette ex compagni di un college del Michigan: studenti contestatori, che si ritrovano per i funerali di uno di loro, Alex⁵⁸⁴ – suicida senza motivo apparente – nella villa di proprietà del cognato Harold e della sua compagna Karen, dove tutti trascorrono insieme il week-end. I personaggi vengono introdotti nella sequenza iniziale – subito dopo il funerale di Alex –, mentre in automobile si dirigono verso la villa e la macchina da presa passa da una vettura all'altra. Troviamo così il divo televisivo Sam, il “tossico” e introverso psicologo e reduce del Vietnam Nick, l'industriale di successo Harold, il giornalista “fallito” Michael, l'avvocato Meg, che vuole diventare madre, Sarah, disposta a concederle il marito Harold per concepirlo, e infine la giovane Chloe, compagna di Alex rimasta sola.

Nella villa vengono così ospitati gli ex *compagni di scuola*, i quali, dopo aver condiviso sogni e aspirazioni negli anni Sessanta, si ritrovano dopo quindici anni – altra analogia con Verdone – con nuove o diverse aspettative. L'incontro – ritratto collettivo di una generazione disillusa – diviene occasione per ricordare la giovinezza passata e confrontare i desideri di un tempo con un presente più o meno infelice, oltre che per ristabilire e creare rapporti: si pensi ai personaggi di Sam e Karen (rievocati nel film di Verdone dalla coppia formata da Francesco e Margherita), al logorroico giornalista scandalistico Michael, che cerca vanamente di offrirsi a tutte le donne disponibili, a Chloe che forse trova un nuovo amore in Nick, introverso psicologo, segnato dall'esperienza in Vietnam e dalla droga (in Verdone Mauro è

⁵⁸³ Anche Maria Sole Tognazzi recupera la struttura di *The Big Chill* (tra l'altro esplicitamente omaggiato anche nei dialoghi) nel suo primo lungometraggio *Passato prossimo* (2003), in cui cinque amici trentenni si ritrovano per un ultimo week-end nella villa (in procinto di essere venduta) di una di loro. Precedente è invece il meno conosciuto *Return of the Secaucus 7* (*id.*, 1979) di John Sayles, il quale dirige sempre un gruppo di trentenni, ex sessantottini, che si riuniscono in una casa nel New Hampshire durante un week-end, per sfogare le proprie insoddisfazioni esistenziali, sentimentali e professionali.

⁵⁸⁴ Tutte le sequenze in flashback incentrate sul personaggio di Alex (interpretato da Kevin Costner) sono state tagliate nel montaggio finale.

cocainomane), all'avvocato rampante Meg, che desidera un figlio ma non ha un compagno (in Verdone Gioia è invece sterile) e forse lo avrà da Harold, con la complicità di Sarah, che si sente ancora in colpa per aver tradito il marito cinque anni prima proprio con Alex.

La coralità del racconto emerge – come di consueto nei film ambientati perlopiù in spazi chiusi e circoscritti⁵⁸⁵ – soprattutto nelle sequenze in cui tutti i personaggi si ritrovano nella medesima stanza, nelle serate trascorse a ricordare o a cercare di comprendere l'inspiegabile gesto dell'amico o durante i pasti: significativa a questo proposito è proprio l'ultima inquadratura, che vede raccolto in cucina l'intero coro, mentre iniziano a scorrere i titoli di coda.

Con *Ma che colpa abbiamo noi* il rimando a *Beyond Therapy* di Altman è inevitabile. Innanzitutto occorre sottolineare, tra le divergenze, che nel film di Altman – tratto da una pièce di Christopher Durang – non vi è una seria e convenzionale “terapia di gruppo” come in Verdone, tant'è che il titolo originale tradotto letteralmente significa semplicemente “oltre la terapia”, nell'angoscia della solitudine. E infatti i terapisti (e tra loro amanti) sono due, con studi contigui, e seguono due diversi pazienti.

I personaggi coinvolti nella vicenda – sorta di corale “commedia degli equivoci”, ambientata a New York, ma girata a Parigi, come svela l'inquadratura finale – sono sette: l'irrequieto bisessuale Bruce, la frigida Prudence, Bob, amico e compagno di Bruce, l'ambiguo dottor Stuart e la repressiva dottoressa Charlotte, psicanalisti rispettivamente di Prudence e Bruce, poi Zizi, la mamma iperprotettiva di Bob e a sua volta paziente di Stuart, e il cameriere omosessuale Andrew, figlio di Charlotte.

I personaggi sui quali in realtà si concentra maggiormente il regista sono Bruce e Prudence: a loro è dedicata la felliniana sequenza del primo incontro “al buio” – in cui le voci nel ristorante si sovrappongono e personaggi stravaganti scorrono davanti alla macchina

⁵⁸⁵ Sia *Compagni di scuola* sia *The Big Chill* potrebbero rientrare a pieno titolo anche nel capitolo sui “luoghi abitativi”.

da presa – e quella conclusiva che li vede infine novelli sposi.

La vera “terapia di gruppo” viene effettuata (meglio, inconsapevolmente improvvisata e autogestita), solo alla fine, dopo la comica sequenza della sparatoria al ralenti, nel solito “ristorante-teatro”, che diviene “studio-ambulatorio” per i sette “pazienti” (e nel computo rientrano ovviamente anche i due psicanalisti, che necessitano forse di più cure dei loro tradizionali pazienti). È lì che nell'ultima parte del film si ritrovano tutti i personaggi (fino a quel momento seguiti a coppie o singolarmente): in cinque sono seduti allo stesso tavolo, mentre Zizi è poco distante e il cameriere Andrew li serve; solo allora, attraverso uno stralunato confronto reciproco, i problemi sentimentali trovano, almeno temporanea, soluzione: Bruce chiede a Prudence di sposarlo, Bob si consola con Andrew, con immensa gioia di mamma Zizi, lieta di continuare ad avere “vicino” a sé il figlio, etc. La coralità del film è meglio espressa proprio in questo finale, in cui – scrive De Bernardinis – «le coppie si formano e si compongono, la felicità generale dà il via, nei dialoghi, al tipico *overlapping* altmaniano: tutti parlano confondendo e sovrapponendo i discorsi»⁵⁸⁶.

Passiamo oltre, perché – concludendo con le parole di Vera Brozzoni – «di film corali con tanto di “funerale/ritorno al passato/drammatico confronto finale” ne abbiamo già visti troppi, da Kasdan in poi»⁵⁸⁷.

Nel nuovo millennio, merita attenzione *Romanzo criminale*, opera letteraria prima, film poi, serie televisiva infine. Il romanzo del 2002 del giudice Giancarlo De Cataldo è ispirato alla vera storia della banda di gangster della Magliana, che opera (tra traffici di droga, prostituzione e gioco d'azzardo, coperta e in combutta con mafia e servizi segreti) in Italia, conquistando Roma, tra la fine degli anni Settanta e tutti gli anni Ottanta – il romanzo copre l'arco temporale

⁵⁸⁶ Flavio De Bernardinis, *Robert Altman*, cit., p. 117. A proposito di “gruppo di amici altmaniano” e di coralità, occorre ricordare – anche se le figure al centro sono i tre ufficiali chirurghi – *M*A*S*H* (*M.A.S.H.*, 1970), ambientato in un ospedale mobile da campo, durante la guerra di Corea. Si ricordi anche la successiva serie televisiva *M*A*S*H* (*id.*, 11 stagioni, 251 episodi, 1972-83), ideata da Larry Gelbart.

⁵⁸⁷ Vera Brozzoni, *Ma che colpa abbiamo noi*, «Cineforum», n. 423, marzo 2003, p. 86.

compreso tra il 1977 e il 1992 ed è diviso in tre parti⁵⁸⁸, racchiuse tra un prologo e un epilogo nel 1992.

Il lungometraggio di Michele Placido del 2005 si concentra in particolare su tre personaggi principali – il Libanese, fondatore della banda, il Freddo e il Dandi, gli altri due capi –, affiancati poi nelle vicende, pubbliche e private, dall'idealista commissario Nicola Scialoja, e dalle due figure femminili, ovvero Roberta, fidanzata di Freddo, e la prostituta Cinzia “Patrizia” Vallesi, amante sia di Dandi sia di Scialoja. Lo sottolinea De Bernardinis, affermando che Placido dirige il suo film «allestendo una storia da camera addossata a sei personaggi (tre criminali, un poliziotto, due ragazze): sono infatti i personaggi la sorgente della storia, una storia che non li scavalca mai e rimane attaccata alla pelle, ai capelli, ai costumi»⁵⁸⁹.

Scriva invece Anton Giulio Mancino a proposito della coralità del lungometraggio:

«La galleria di personaggi disumani o paradossalmente “umani” è ciò che davvero conta in *Romanzo criminale*. Più delle velleità da affresco storico-politico. Ogni membro della banda partecipa di una coralità che è più antropologica che narrativa. Il film scorre lungo binari che non sempre o non necessariamente coincidono con l'ordine logico degli eventi [...] A fuoco sono soltanto le individualità di volta in volta emergenti nel sistema chiuso della banda [...] Placido preferisce raccontare questa storia assommando storie e concependo la coralità come una somma-successione di soggettività esasperate, estroverse, introverse o subdole»⁵⁹⁰.

È però la serie televisiva diretta da Stefano Sollima, *epopea borgatara* – da attori e autori Pasolini è costantemente evocato come modello, sia per l'uso dialettale della lingua sia per la spontanea caratterizzazione di alcuni personaggi – avviata nel 2008 e conclusa nel 2010⁵⁹¹, che, rifacendosi più al romanzo che al film, e proprio in forza

⁵⁸⁸ La prima parte inizia con la genesi nel 1977 e giunge alla morte del capo, il Libanese, nel 1980; la seconda dalle prime vendette nel 1980 al 1983, la terza dal processo iniziato nel 1984 al 1990.

⁵⁸⁹ Flavio De Bernardinis, *Romanzo criminale*, «SegnoCinema», n. 136, novembre-dicembre 2005, p. 35.

⁵⁹⁰ Anton Giulio Mancino, *La banda dei trucidi*, «Cineforum», n. 449, novembre 2005, p. 35.

⁵⁹¹ La serie è composta da due stagioni: una prima di dodici episodi, andati in onda tra il 2008 e il 2009, e una seconda di dieci, in onda tra novembre e dicembre 2010. Si ricordi sull'argomento anche il film, sorta di “televisivo teatro-inchiesta”, *Fatti*

della lunga durata e della serialità, riesce ad approfondire meglio numerosi personaggi, oltre ai tre principali, soprattutto nella seconda stagione, quando, morto il Libanese, gli autori devono necessariamente riempire un notevole “buco” nella storia. E così Bufalo, il Secco, Trentadenari, Scrocchiazeppi, il Nero, il Sorcio sono solo alcuni degli anti-eroi che nel film di Placido restano sullo sfondo, mentre nel serial vengono seguiti dalla macchina da presa di Sollima al pari dei capi della Magliana, in un coro di malavitosi che ricorda quello tra le mura carcerarie di *Oz*. I membri della banda sono in effetti “amici”, criminali efferati e senza scrupoli, certo, ma legati sin dall'infanzia e per tutta la vita da reali sentimenti di solidarietà e “fiducia”, almeno finché “ne vale la pena”.

Ricorda Daniele Cesarano, uno degli autori del serial:

«Ci siamo ispirati a modelli narrativi presi da serie che abbiamo fatto e da serie che abbiamo studiato, come per esempio *I Soprano*, cercando di declinare tutte le linee narrative in modo che seguissero come tema di fondo l'andamento della banda [...] ci sono nella storia linee narrative più complicate: c'è una linea politica, la linea del “vecchio” [...] che sono più difficili da coniugare con l'andamento molto specifico e privato della banda, che è in fondo la storia di questi ragazzi che si mettono insieme, diventano adulti e poi si lasciano»⁵⁹².

In merito alle differenti strutture narrative, si pensi all'*incipit* e alle differenti scelte di Placido e Sollima: il primo apre con un flashback che funge da prologo e che vede i “capi banda” ancora fanciulli; il secondo invece, più fedelmente al romanzo, con un flashforward (poi ripreso nel finale della seconda e ultima stagione), di cui è protagonista l'ormai anziano Bufalo, unico superstite della banda.

Le linee narrative del serial *Romanzo criminale* sono numerose e si ramificano sempre più, mano a mano che la banda estende i propri traffici illeciti e ancor più con l'affermazione di una graduale ma sempre maggiore indipendenza dei singoli membri: con il disgregarsi

della banda della Magliana (2005) di Daniele Costantini, che il regista trae dal suo testo teatrale *Chiacchiere e sangue* del 2003.

⁵⁹² Daniele Cesarano, *Il Dandy c'est moi*, intervista a cura di Fabio Morici, «Script», nn. 46-47, inverno 2008 – primavera 2009, p. 62. Il volume specifico si intitola *La differenza seriale. Perché il racconto televisivo è oggi più avanti di quello cinematografico*.

della banda, nella seconda stagione, non vi è più un “coro” compatto da seguire, ma singoli membri da rincorrere, sempre coralmemente, ma individualmente⁵⁹³.

Le serie televisive al cui centro è un “gruppo di amici” sono numerose e la questione è vasta e articolata. Su tutte – guardando agli ultimi dieci o quindici anni circa, periodo durante il quale le serie statunitensi vivono una fase di straordinaria fioritura – si ricordi la sitcom *Friends* (*id.*, 10 stagioni, 236 episodi, 1996-2006), ideata da Kevin S. Bright, Marta Kauffman e David Crane e al cui centro sono sei, tra amici e amiche, personaggi principali, dei quali nessuno rimane mai in secondo piano rispetto agli altri: la viziata Rachel, che vive una storia d'amore con il paleontologo Ross, fratello della cuoca pignola e nevrotica Monica, prima amica poi moglie del contabile Chandler, migliore amico e per anni coinquilino dell'attore seduttore italo-americano Joey, e infine l'orfana massaggiatrice new age Phoebe.

Altro serial degno di attenzione è *Desperate Housewives* (*Desperate Housewives – I segreti di Wisteria Lane*, 7 stagioni, 158 episodi, 2004-in corso), che, scrive Aldo Grasso:

«raggiunge una perfezione narrativa non facilmente riscontrabile al cinema o in letteratura: i destini incrociati delle protagoniste sono tenuti insieme da una cura esasperata dei particolari, da un montaggio analogico di

⁵⁹³ Il “gruppo di (anti-)eroi” meriterebbe un approfondimento a parte, poiché numerosi sono i film corali che mettono in scena questo “aspetto sociale”: si pensi a *Shichinin no Samurai* (*I sette samurai*, 1954) di Akira Kurosawa, al ritratto collettivo dei contadini del Giappone del XVI secolo e ai sette diversi caratteri dei samurai, incarnanti differenti aspetti della morale (si ricordi anche il remake *The Magnificent Seven – I magnifici sette*, del 1960, di John Sturges); *The Longest Day* (*Il giorno più lungo*, 1962) di Ken Annakin, Andrei Marton e Bernhard Wicki racconta coralmemente le varie fasi del D-Day (6 giugno 1944); *The Professionals* (*I professionisti*, 1966) di Richard Brooks vede al centro non solo i quattro “professionisti”, ma anche il ricco americano che li ingaggia, la moglie rapita e il rivoluzionario messicano autore del rapimento; un gruppo di sanguinari banditi è al centro di *The Wild Bunch* (*Il mucchio selvaggio*, 1969) di Sam Peckinpah, ambientato nel Messico del 1914; *The Choirboys* (*I ragazzi del coro*, 1977) di Robert Aldrich racconta la “vita di gruppo” di una squadra di “cattivi” poliziotti di Los Angeles; *Kansas City* (*id.*, 1996) di Robert Altman narra, attraverso numerosi personaggi, storie di violenza nel Missouri del 1934; *Sleepers* (*id.*, 1996) di Barry Levinson racconta le disavventure, tra riformatorio e pedofilia, di un gruppo di amici nella New York degli anni Sessanta; *Gli indesiderabili* (2003) di Pasquale Scimeca si concentra su una galleria di ritratti di mafiosi italo-americani costretti a rimpatriare dagli Stati Uniti.

rara efficacia [...], da citazioni colte, da una scrittura apparentemente popolare, piana, quasi soap, ma riscattata continuamente dal talento di Marc Cherry, l'ideatore della serie»⁵⁹⁴.

Wisteria Lane è un lussuoso quartiere residenziale della città immaginaria di Fairview, negli States. Caratteristica costante di ogni episodio è quella di essere accompagnato dalla *voice over* della narratrice Mary Alice Young, personaggio che si toglie la vita – il suicidio è *incipit* e perno intorno al quale ruotano le vicende della prima stagione –, ma che dall'aldilà continua a raccontare il Passato, il Presente e il Futuro (si pensi al flashforward nel finale della quarta stagione e all'ellissi di cinque anni che avviene all'inizio della quinta)⁵⁹⁵ – tradizione aperta con *Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*, 1950) di Billy Wilder.

Tuttora in produzione, la serie si è rinnovata negli anni, ma ha mantenuto – anzi, ha approfondito e sviluppato – una corallità che si manifesta nei sempre più numerosi personaggi e nei sempre più intricati intrecci che coinvolgono a poco a poco tutti gli abitanti di Wisteria Lane. All'inizio della prima stagione le protagoniste sembrano essere solo quattro: l'impacciata Susan Mayer, la “madre di famiglia” Lynette Scavo, la maniaca della perfezione e della pulizia Bree Van de Camp e l'ex modella Gabrielle Solis, “casalinghe” che, in realtà, chi prima, chi dopo, chi per brevi periodi, si realizzano nel mondo del lavoro. «Le protagoniste della serie non sono disperate perché sono casalinghe, ma, al contrario, perché qualche evento potrebbe catapultarle fuori dalla loro realtà di donne di casa»⁵⁹⁶, scrivono giustamente Tania Dimartino e Lori Falcolini.

Con il passare degli episodi e soprattutto delle stagioni si aggiungono e approfondiscono personaggi, alcuni presenti sin dall'inizio altri inseriti in corso d'opera, con episodi a loro dedicati e

⁵⁹⁴ Aldo Grasso, *Buona maestra*, cit., p. 228.

⁵⁹⁵ Fanno eccezione il sedicesimo episodio della terza stagione, *My Husband, the Pig* (*Sorprese*) e il diciannovesimo della quinta, *Look Into Their Eyes and You See What They Know* (*Unica nel suo genere*), in cui a parlare sono rispettivamente i deceduti Rex Van de Camp ed Edie Britt.

⁵⁹⁶ Tania Dimartino – Lori Falcolini, “*Desperate Housewife*”: *un'analisi psico-strutturale*, «Script», nn. 38-39, aprile-novembre 2005, p. 102.

linee narrative che li vedono addirittura al centro degli avvenimenti principali: dall'“antagonista” Edie Britt all'anziana Karen McCluskey ai mariti Tom Scavo, Mike Delfino, Carlos Solis, Rex Van de Camp (che muore al termine della prima stagione) e Orson Hodge (che gli subentra nella seconda), rispettivamente compagni di vita di Lynette, Susan, Gabrielle e Bree. O ancora – e senza elencare i numerosi figli e figlie, suocere e nuore – Katherine Mayfair, che ha un ruolo preponderante tra la quarta e la sesta stagione, e la coppia gay formata da Lee e Bob, che da Chicago si trasferiscono definitivamente a Fairview a partire dalla quarta. L'elenco potrebbe proseguire, anche perché ogni annata vede solitamente l'“intrusione” di un “elemento destabilizzante” – o addirittura “perturbante”⁵⁹⁷ – nucleo familiare o singolo abitante: gli Applewhite nella seconda stagione, gli “amanti”, conquistati o solo sognati, nella terza, i citati Katherine, Lee e Bob nella quarta, Dave Williams, marito di Edie, nella quinta, i Bolen nella sesta, il ritorno di Paul Young e l'arrivo da New York della nuova “casalinga disperata” Renee Perry nella settima.

Con il trascorrere degli anni, il *coro di amiche* acquisisce nuovi membri e ne perde di vecchi (chi muore, chi se ne va), ma la coralità rimane, così come restano costanti – nonostante le intromissioni di ambigui personaggi che minano la serenità e l'idillio di Wisteria Lane – la solidarietà e l'affetto tra le vicine di casa. Anche se – in linea con una tradizione che inizia con *Peyton Place* del 1956 di Marie Grace Metalious⁵⁹⁸ e arriva fino a *Twin Peaks* (1990-91) –, nulla è mai come sembra, e dietro l'apparente perfezione del luogo e delle vite, si nasconde sempre un crimine, un peccato, un tradimento.

Risulta evidente, alla fine di questa carrellata, che i “gruppi di amici” presi in considerazione sono spesso “gruppi di *non-amici*”. Si pensi all'ipocrisia delle donne di Antonioni, al cinismo dei compagni di

⁵⁹⁷ Cfr. Giovanna Guidoni, “*Desperate Housewives*”. *Quando l'Io non è più padrone in casa propria*, «Script», nn. 46-47, inverno 2008 – primavera 2009, pp. 158-59.

⁵⁹⁸ Numerose sono le trasposizioni, sia cinematografiche sia televisive, da *Peyton Place* (*I peccatori di Peyton*, 1957) di Mark Robson al seguito *Return to Peyton Place* (*Ritorno a Peyton Place*, 1961) di José Ferrer alle soap opera (inedite in Italia) *Peyton Place* (5 stagioni, 514 episodi, 1964-69) e al suo spin-off *Return to Peyton Place* (2 stagioni, 425 episodi, 1972-74).

Verdone, all'opportunismo dei comici di Salvatores, ai tradimenti dei criminali di Placido e Sollima, passando poi per le gallerie dei personaggi in terapia, inizialmente “quasi sconosciuti” tra loro, di Altman e Verdone, etc. Forse gli unici veri e sinceri amici sono proprio i *televisivi* dirimpettai “amici del cuore” di *Friends* o le vicine di casa, casalinghe sì “desperate” ma solidali e irreprensibili l'una nei confronti dell'altra, di *Desperate Housewives*.

4.3. Intrecciando storie

Le relazioni all'interno di un nucleo familiare o di un gruppo di amici sono naturalmente strette: i membri si conoscono, si frequentano, si amano, convivono. Diviene dunque interessante affrontare anche quelle opere che mettono in scena incontri e scontri tra personaggi tra loro “sconosciuti”, le cui esistenze si intrecciano nel racconto, secondo tre diverse strutture narrative: a mosaico, circolare e lineare, ciascuna con le sue “varianti”.

Nel primo caso, rientrano alcuni significativi lungometraggi, la cui “moda” è esplosa in particolare negli anni Novanta, con le prime opere di Quentin Tarantino, seguite da quelle di Alejandro González Iñárritu, fino a Paul Haggis. Alcune di queste opere cosiddette “a mosaico” rivelano anche una certa circolarità nel racconto; circolarità che si palesa altrimenti in lungometraggi come *La Ronde* (1950) di Max Ophuls. Per quanto riguarda la terza struttura narrativa, quella lineare, ci si limita ad aggiungere alcuni lungometraggi significativi a un corpus che già comprende quasi tutti quelli analizzati nei capitoli precedenti.

Aprondo quest'ultima sezione con i “giochi postmoderni” di Quentin Tarantino, volutamente non ci si inoltra né ci si sofferma sulle questioni dei rimandi intertestuali, delle influenze e delle citazioni (più cinematografiche che letterarie), poiché si entrerebbe in un tunnel senza fine e sarebbe un'operazione lontana dalla questione della coralità.

Rimanendo focalizzati sulle strutture narrative, *Reservoir Dogs* (*Le iene – Cani da rapina*, 1992), esordio di Tarantino dietro la macchina da presa, è interessante sotto diverse prospettive: innanzitutto la volontà autoriale di raccontare una storia “a mosaico” appare evidente sin dalla prima dissolvenza – dopo la sequenza introduttiva nella caffetteria – quando con un'ellissi il racconto passa direttamente a dopo la rapina. Tre “capitoli” – che mostrano in flashback la preparazione dei personaggi alla rapina a una gioielleria di Los Angeles

– sono dedicati a Mr. White/Harvey Keitel, al sadico e psicopatico Mr. Blonde/Michael Madsen e al poliziotto infiltrato Mr. Orange/Tim Roth; ed è proprio con la conclusione della storia del poliziotto-spia che si chiude un cerchio all'interno del mosaico, poiché si ritorna alla sequenza in automobile, con Orange ferito e White alla guida, per procedere così fino all'epilogo del film. Ma non sono tre i protagonisti del film. Il cast *all star* comprende anche Steve Buscemi (Mr. Pink), l'unico a uscire vivo dal garage dove tutti si ritrovano, Tarantino stesso (Mr. Brown), che muore durante la fuga, lo scrittore Edward Bunker (Mr. Blue), che sparisce subito dopo l'*incipit*, e i capi Joe Cabot e il figlio Eddie, interpretati da Lawrence Tierney e Chris Penn. E fatta eccezione per i personaggi interpretati da Tarantino e Bunker, tutte le altre “iene” hanno un ruolo rilevante nell'intreccio.

Leonardo Gandini afferma che, sul piano narrativo, il motivo della rapina è il “luogo generatore dell'intreccio”⁵⁹⁹, ma si deve ricordare anche che – citando Vito Zagarrio – tutti «i testi filmici di Tarantino si (ap)poggiano su luoghi (fisici) e su *topoi* (culturali) che fanno da pilastro alla costruzione della struttura narrativa»⁶⁰⁰: dunque il baricentro fisico e narrativo del film è il garage-magazzino, dove si ritrovano a poco a poco i personaggi sopravvissuti e dove quasi tutti – in richiamo al modello della tragedia elisabettiana – finiscono per perdere la vita, uccidendosi a vicenda.

Anche se si incontrano/scontrano prima e dopo la rapina, l'unico momento in cui la macchina da presa ritrae tutti i personaggi insieme è durante la sequenza iniziale (si intuisce, poco prima di recarsi alla gioielleria), quando nella caffetteria – che si presenta, direbbe forse Gandini, come “luogo generatore della coralità” – scorrono di Madonna e di mance, come un gruppo di vecchi amici, di certo non gangster. Dario Buzzolan scrive in proposito di “inganni tarantiniani”, di “menzogna organizzata”⁶⁰¹: e questa tecnica affabulatoria è ancora

⁵⁹⁹ Cfr. Leonardo Gandini, *Le iene*, in Vito Zagarrio (a cura di), *Quentin Tarantino*, Venezia, Marsilio, 2009, p. 37.

⁶⁰⁰ Vito Zagarrio, *La grande "mall" dell'immaginario. Il cinema di Quentin Tarantino*, in Vito Zagarrio (a cura di), *Quentin Tarantino*, cit., p. 11.

⁶⁰¹ Cfr. Dario Buzzolan, *Quentin Tarantino o della menzogna organizzata*, postfazione all'edizione italiana di Jami Bernard, *Quentin Tarantino: The Man and His Movies*

più evidente nel successivo *Pulp Fiction* (*id.*, 1994)⁶⁰².

Come per i tre capitoli di *Reservoir Dogs* dedicati al passato di tre dei personaggi principali, anche in *Pulp Fiction* troviamo tre blocchi narrativi, dedicati rispettivamente alla serata di Vincent Vega e di Mia, moglie di Marcellus Wallace («Vincent Vega and Marsellus Wallace's Wife»), alla ricerca dell'orologio d'oro («The Gold Watch») e alla “situazione Bonnie” («The Bonnie Situation»); questi capitoli rispecchiano però solo una parte degli intrecci narrativi, che si sviluppano parallelamente e indipendentemente.

L'intero film è inoltre racchiuso in una cornice: la caffetteria dove i due sbandati interpretati da Tim Roth e Amanda Plummer (Pumpkin e Honey Bunny) tentano una rapina, situazione con cui il film inizia e finisce. L'episodio iniziale – prima ancora dei titoli di testa, come per l'*incipit* di *Reservoir Dogs* – viene interrotto per introdurre altri due personaggi: i gangster Vincent Vega e Jules Winnfield (rispettivamente John Travolta e Samuel L. Jackson), coppia poi al centro di tre episodi (nell'appartamento dei giovani spacciatori, a casa di Jimmie e nella caffetteria). Senza entrare nei dettagli della nota trama⁶⁰³, altri blocchi narrativi vedono lo sviluppo dei personaggi dell'ingenua Mia Wallace (Uma Thurman), di Jimmie (lo stesso Tarantino), del preciso e impeccabile Mr. Wolf (Harvey Keitel), del determinato pugile Butch (Bruce Willis), etc. Nei titoli di testa i dodici nomi degli attori sono in ordine alfabetico e Tarantino non fa alcuna differenza tra ruoli principali o secondari (si pensi a Christopher Walken, che recita in una breve sequenza in flashback, collocata nel passato di Butch e rievocante *The Deer Hunter* – *Il cacciatore* del 1978 di Michael Cimino), puntando appunto – come molti film corali – sull'*all star cast*.

[trad. it. *Quentin Tarantino. L'uomo e i film*, traduzione di Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 1996, pp. 229-32].

⁶⁰² Cfr. Todd F. Davis – Kenneth Womack, *Shepherding the Weak: The Ethics of Redemption in Quentin Tarantino's "Pulp Fiction"*, «Literature/Film Quarterly», vol. 26, n. 1, 1998, pp. 60-61.

⁶⁰³ Si rimanda alle analisi di Fernaldo Di Giammatteo (*Milestones*, cit., pp. 353-63) e Vincenzo Buccheri (*Pulp Fiction*, in Vito Zagarrio (a cura di), *Quentin Tarantino*, cit., pp. 52-71), che analizzano nei dettagli fabula e intreccio, citazioni e rimandi extra- e intertestuali.

A differenza del film precedente, in *Pulp Fiction* non tutti i personaggi si incontrano o si conoscono durante lo sviluppo delle trame: non è presente una sequenza che li veda tutti raccolti, come nell'*incipit* di *Reservoir Dogs*. Le figure sono tutte in qualche modo collegate, ma i blocchi narrativi – montati disordinatamente, creando distonia tra fabula e intreccio, scelta di montaggio tipica della struttura narrativa “a mosaico” e canone consolidato dei primi film di Tarantino – sviluppano i personaggi separatamente, facendo talvolta incrociare (il locale di Marcellus Wallace è crocevia di più personaggi) talora letteralmente scontrare (Butch uccide Vincent e investe Marcellus) le loro strade, nel passato o nel futuro del racconto. La struttura narrativa, concludendo, non è solo “a mosaico”, bensì – come già anticipato – anche circolare, in forza di un montaggio che da un lato incrocia e inverte la corretta sequenza temporale degli eventi, dall'altro chiude il cerchio, alla fine, nello stesso locale in cui il lungometraggio inizia.

Amores perros (*id.*, 2000) di Alejandro González Iñárritu – film che apre la cosiddetta “Trilogia della morte” del regista messicano, il quale lavora in coppia con lo sceneggiatore Guillermo Arriaga – racconta tre storie che si sfiorano in un'area metropolitana di Città del Messico, dove un incidente automobilistico funge da collegamento tra una serie di personaggi, appartenenti a classi sociali differenti – e alle storie dei quali corrispondono in effetti tre diversi registri stilistici. Il film è diviso in tre episodi, intitolati con i nomi dei sei personaggi che ne sono protagonisti: «Octavio e Susana», «Daniel e Valeria», «El Chivo e Maru». Il titolo del lungometraggio d'esordio di Iñárritu è ambiguo: si riferisce da un lato alle storie di “amori e cani” (centrali in ognuno dei nuclei narrativi), dall'altro agli “amori bastardi” che coinvolgono tutti i personaggi, i quali «rischiano tutto in una *ronde* vorticante e impazzita»⁶⁰⁴.

Le singole storie servono al regista per creare un affresco sociale, in cui le lotte clandestine tra cani (nel primo episodio) o i topi sotto il

⁶⁰⁴ Luca Bandirali, *Amores perros*, «SegnoCinema», n. 109, maggio-giugno 2001, p. 47.

pavimento (nel secondo) divengono metafora del Male dell'uomo. Il meccanismo narrativo ricorda quello di *Pulp Fiction*, anche se in realtà vi è l'incidente – vero e proprio evento *tempestoso* collocato *in medias res* – che funge da collante, da perno tra le tre storie, che non si intrecciano, bensì si sfiorano per ripartire, convergono e divergono, ciascuna sulla propria linea narrativa (si ricordi a questo proposito la cena di *La terrazza* di Scola, sulla quale gli episodi si riavvolgono e a partire dalla quale si avviano nuovi segmenti narrativi).

In *Amores perros*, il primo nucleo narrativo vede svilupparsi le vicende di Octavio, che vive con la madre, il fratello Ramiro, Susana, la consorte di quest'ultimo, e il loro neonato. Da un lato si trova la storia d'amore tra Octavio e Susana (i due vorrebbero fuggire insieme, ma non hanno abbastanza denaro), dall'altro lo stesso ragazzo decide di sfruttare il proprio cane nei numerosi combattimenti clandestini che si svolgono in città. La svolta drammatica giunge prevedibile: durante quello che dovrebbe essere il suo ultimo combattimento, il cane viene gravemente ferito da un colpo di pistola, Octavio reagisce e ha inizio l'inseguimento che si conclude con l'“incidente-perno narrativo”.

Il secondo intreccio illustra l'agiata vita della modella Valeria, la quale, dopo essersi trasferita insieme al proprio compagno Daniel e al cagnolino in una nuova residenza, viene coinvolta nel medesimo scontro automobilistico. La donna è costretta a rimanere per settimane su una sedia a rotelle, il rapporto tra i due compagni sembra incrinarsi e il cane rimane bloccato in una fessura sotto il parquet, tra topi e sporcizia, fino alla seconda e ulteriore svolta drammatica: Valeria viene colpita da trombosi e i medici sono costretti ad amputarle la gamba. Dunque se da un lato l'incidente automobilistico conclude l'episodio di Octavio, di cui poi non si sa più nulla, dall'altro si colloca *in medias res* per quello di Valeria, la cui storia viene narrata prima e dopo l'evento, che presenta dunque una spinta sia centripeta sia centrifuga.

La terza storia racconta la vita del sicario El Chivo, ex guerrigliero, che uccide su commissione per guadagnarsi da vivere e trascorre la propria esistenza circondato dai suoi numerosi cani, in una

squallida abitazione in un quartiere malfamato della città. Il personaggio appare anche durante la narrazione degli altri due episodi, poiché si trova nel luogo dell'incidente tra Octavio e Valeria. In questa occasione deruba il giovane moribondo e raccoglie il cane ferito (che dunque si trasferisce narrativamente da un episodio all'altro) del ragazzo per portarlo a casa e curarlo. Ma il cane, abituato a uccidere gli avversari della sua stessa specie, compie nella casa dell'uomo una vera e propria carneficina, in seguito alla quale El Chivo decide di cambiare vita: rapisce la sua ultima vittima, la imprigiona e la costringe a un forzato incontro con il fratellastro, mandante del delitto. Dopo averli abbandonati a un destino che allo spettatore non è concesso conoscere, l'uomo parte – la macchina da presa conclude con un campo lungo –, accompagnato dal “cane-killer” e senza alcuna certa destinazione.

Si è già sottolineata la centralità dell'evento-incidente, che funge da collante e da perno alle tre storie, le quali si sviluppano prima (l'episodio di Octavio), perlopiù dopo (quello di Valeria) e durante (sia prima sia dopo, quello di El Chivo). Gli episodi si incontrano e scontrano a completare il puzzle, il mosaico narrativo – ancora piuttosto semplice, rispetto agli “esperimenti” successivi di Iñárritu – che si viene a formare sequenza dopo sequenza.

21 Grams (21 grammi – *Il peso dell'anima*, 2003)⁶⁰⁵, secondo lungometraggio di Iñárritu, checché se ne dica, non è un film corale. Certo la struttura narrativa “a mosaico” è ulteriormente perfezionata dal regista: con continue ellissi, flashback e flashforward, vengono inseriti frammenti (anche molto brevi) del passato e del futuro, che completano e rendono “comprensibile” il “presente” del racconto.

Le storie inoltre non si sfiorano semplicemente, come in *Amores perros*, ma a tutti gli effetti si intrecciano: il caso fa infatti incontrare personaggi senza alcuna iniziale relazione tra loro. Ma i protagonisti al centro delle vicende sono solo tre: troviamo di nuovo un incidente

⁶⁰⁵ Ancora un titolo emblematico (quello originale, non quello didascalico italiano), che fa riferimento al “peso dell'anima”, che corrisponde all'ultimo respiro vitale, che si esala nel momento della morte.

stradale (“situazione narrativa” reiterata nelle opere del regista), in cui una donna, Cristina Peck (Naomi Watts), perde il marito e le due figlie; responsabile è il pregiudicato, redento e fervente cattolico, Jack Jordan (Benicio Del Toro), mentre al professore di matematica Paul Rivors (Sean Penn) viene trapiantato il cuore del defunto marito della donna.

Più rilevante dal punto di vista della corallità è certamente il successivo – capitolo conclusivo della “Trilogia della morte” – *Babel* (*id.*, 2006), in cui gli incastri narrativi coinvolgono numerosi personaggi, quattro paesi e tre diversi continenti: Richard e Susan Jones (Brad Pitt e Cate Blanchett) sono una coppia in viaggio in Marocco; Amelia è la tata messicana che accudisce i loro due figli e che si reca, con il figlio Santiago e gli stessi bambini, a un matrimonio di famiglia in Messico; Chieko Wataya è un'adolescente sordomuta giapponese, che vive con il padre Yasujiro. Il titolo è un riferimento alla Torre di Babele ed è palese riferimento alle difficoltà e alle incomprensioni linguistiche che devono fronteggiare quasi tutti i personaggi, dalla ragazza sordomuta alla coppia statunitense in viaggio in Marocco e che spesso non riesce a farsi capire dagli abitanti del luogo.

Sempre il Caso (là un incidente automobilistico, qua un fucile regalato) è il fattore scatenante di una serie di eventi inaspettati e collegati, attraverso i quali il regista mette in scena ancora una volta il suo affresco sociale. E sempre “a puzzle” è la struttura narrativa che viene presentata; ma se «i film precedenti erano uni e trini, la direttrice narrativa di *Babel* è franta in quattro segmenti intermittenti che s'intrecciano in un flusso temporale sfasato e asistemático, segmenti che l'incidente stradale scatenante determina direttamente (quelli marocchini) oppure indirettamente (il messicano e il nipponico)»⁶⁰⁶.

Il fucile passa di mano in mano, dal turista giapponese alla guida marocchina, poi al vicino compaesano e infine ai due figli di quest'ultimo; e proprio i due giovani, mentre pascolano le capre e si esercitano nel tiro agli sciacalli, per gioco sparano verso un pullman di passaggio, ferendo gravemente a una spalla la turista statunitense

⁶⁰⁶ Jonny Costantino, *Parabole d'entropia in una polveriera*, «Cineforum», n. 459, novembre 2006, p. 15.

Susan. Di conseguenza, la donna e il marito non riescono a rientrare in patria e la governante messicana, alla quale sono stati affidati i figli, decide, trasgredendo agli ordini ricevuti, di portarli con sé in Messico per la festa di matrimonio. Durante il viaggio di ritorno, Santiago, ubriaco, forza il blocco di frontiera e, in preda al panico, scarica nel deserto la madre con i due bambini, i quali, dopo ore di attesa, rischiano di morire di sete e stenti.

Infine, a Tokyo, l'adolescente Chieko, orfana della madre suicida, è costretta a confrontarsi con i tipici problemi della sua età e con il proprio deficit, mentre, rifiutata dai coetanei “normali”, cerca di farsi amare, offrendosi provocatoriamente a tutti gli uomini che incontra, dal dentista all'investigatore che è alla ricerca del padre, poiché quest'ultimo, tempo prima, ha regalato il fucile da caccia alla guida marocchina, innescando la catena di eventi. Il cerchio è così chiuso e completo, anche se è evidente la forzatura di inserire tra gli intrecci l'episodio giapponese, lontanamente legato agli altri. Ma Iñárritu vuole evidentemente dimostrare il cosiddetto “effetto farfalla”, secondo il quale una singola e minima azione nel “presente” (che nel film è “passato”) può determinare imprevedibilmente il futuro.

Nel finale l'autore torna su tutti i personaggi, completa il “circolare mosaico” con la telefonata di Richard ad Amelia (mostrata all'inizio del film dal punto di vista della donna e alla fine da quello dell'uomo), definendo così tutte le linee temporali. E dall'affresco fornito non può che emergere l'evidente ingiustizia della vita e della società. Da un lato statunitensi e giapponesi (dunque la borghesia medio-alta) rinsaldano i vincoli familiari, con una prospettiva di rinnovata speranza nel futuro (la coppia si riavvicina emotivamente, padre e figlia si riabbracciano affettuosamente), dall'altro per i rappresentanti delle culture meno occidentalizzate non può che presentarsi la tragedia: in Marocco, durante un conflitto a fuoco con i poliziotti, viene ucciso Ahmed, il fratello maggiore (uno dei due ragazzini responsabili del ferimento di Susan), mentre la tata messicana viene espulsa dagli Stati Uniti e non può neppure rivedere i bambini che

ha accaduto per anni e ai quali è realmente affezionata⁶⁰⁷.

Crash (*Crash – Contatto fisico*, 2004) di Paul Haggis cita tutto il cinema corale “di tendenza” degli ultimi anni: i due rapinatori neri, che all'inizio del film discorrono del più e del meno prima di rivelarsi armati, recuperano le figure dei due gangster di *Pulp Fiction* di Tarantino, citando tra l'altro anche il discorso sulle mance più o meno meritate di *Reservoir Dogs*. La volontà di creare un affresco sociale collettivo e l'utilizzo dell'incidente d'auto come perno e situazione narrativa è tipico del cinema di Iñárritu: significativo è qui il sottotitolo italiano, che oppone lo scontro, il *crash* delle automobili (di cronenbergiana memoria) al “contatto fisico”, quasi sempre mancato o comunque non avvertito dagli abitanti della metropoli. L'ambientazione, a Los Angeles, e il “puzzle lineare”, a intrecci narrativi, omaggiano *Magnolia* di Anderson, tra l'altro evocato anche nella inconsueta nevicata finale: non una pioggia di rane, certo, ma non interessa tanto cosa cade dal cielo, quanto l'evento atmosferico che funge da collante e da “fenomeno centripeto”, per mezzo del quale la macchina da presa ritorna sui personaggi principali. Anche Roy Menarini sottolinea le relazioni intercorrenti tra l'opera d'esordio di Haggis e quel cinema degli anni Novanta che si rivolge all'umanesimo altmaniano e alla postmodernità tarantiniana, pur non godendo – nonostante l'evidente storia corale e la struttura a intreccio – del medesimo ampio respiro (politico, civile, sociale, etc.)⁶⁰⁸.

Il sistema dei personaggi – con ancora un cast *all star* – vede al centro degli intrecci il procuratore distrettuale Rick Cabot (Brendan Fraser) e la moglie Jean (Sandra Bullock), coppia bianca e benestante, che in una delle prime sequenze subisce il furto dell'automobile da parte di due ragazzi neri; un padre di famiglia persiano, proprietario di un negozio, che è vittima di un atto vandalico e si vuole vendicare con

⁶⁰⁷ La struttura episodica e circolarmente intrecciata – segno specifico del cinema di Iñárritu – è recuperata nel corale *The Burning Plain* (*The Burning Plain – Il confine della solitudine*, 2008), debutto dietro la macchina da presa del suo sceneggiatore Guillermo Arriaga.

⁶⁰⁸ Cfr. Roy Menarini, *Crash – Contatto fisico*, «SegnoCinema», n. 137, gennaio-febbraio 2006, p. 52.

l'innocente fabbro ispanico, ritenendolo colpevole per non avere riparato adeguatamente la serratura; il detective della polizia nero Graham Waters (Don Cheadle), poco interessato alle continue richieste della madre tossica di cercare il fratello (che si rivela poi essere uno dei due ragazzi sbandati); Cameron Thayer, regista nero di un canale televisivo, e sua moglie Christine, anche lei nera, coppia borghese che viene umiliata e molestata da un poliziotto bianco, l'ufficiale John Ryan (Matt Dillon), che in seguito si redime salvando la donna da una vettura in fiamme; e ancora la recluta della polizia Tom Hansen (Ryan Phillippe), un bianco non razzista, ma che il destino e la sua ingenuità portano a uccidere un nero "innocente". Volutamente in questa carrellata sui personaggi si insiste sul "colore della pelle" o sulla provenienza o etnia, perché è lo stesso film a sottolineare continuamente – a farne un vero e proprio nucleo tematico – le differenze che intercorrono nella società statunitense e che sono spesso la causa di discriminazioni, violenze, povertà, pregiudizi, ingiustizie.

L'intero film è raccontato in flashback: l'*incipit* viene recuperato nell'epilogo, conferendo circolarità al racconto. Afferma infatti lo stesso regista: «I wanted to tell it's all a piece, without any of the characters knowing each other. I just wanted to see how strangers affect other strangers. It's just one person affects another. Even know I haven't met or touched them. I wanted to see how all these things circled around»⁶⁰⁹. Anton Giulio Mancino evidenzia inoltre alcune questioni preminenti, sottolineando le "mancanze" del film:

«Il problema [...] trascende gli eventuali debiti di Haggis nei confronti di Robert Altman o del più recente prototipo altmaniano, *Magnolia* di Paul Thomas Anderson [...]. I film di Altman nascevano da una libertà assoluta, che sconvolgeva la struttura narrativa tradizionale e soprattutto perveniva a una visione critica e anarcoide dell'esistente. La coralità altmaniana era ed è il sintomo inequivocabile di un rifiuto radicale e politico di concludere un discorso, di irrigidirlo dentro formule condivisibili ma convenzionali e dunque ambigue. Lo sparpagliamento narrativo nell'autore di *Nashville* e

⁶⁰⁹ Paul Haggis, intervista contenuta negli extra dell'edizione dvd Filmauro [«Volevo ottenere un quadro d'insieme, senza che i personaggi si conoscessero tra di loro, per vedere come gli estranei ne condizionino altri, quello che una persona può causare a un'altra, anche non incontrandosi, senza contatto fisico. Mi interessava la catena di cause ed effetti», sub ita].

America oggi implica un approccio problematico a una realtà di per sé contraddittoria, un approccio “centrifugo”, per usare un'espressione di Guido Fink»⁶¹⁰.

Sicuramente quello di Haggis è un film più vicino – si è già detto – al cinema di Tarantino, piuttosto che agli affreschi altmaniani. Al di là delle ideologie di base, *Crash* è narrativamente un film coralmemente composto da una moltitudine di storie, convergenti e divergenti, che il destino fa incrociare. Ogni storia mostra come un evento ne attivi un altro e spiega come la realtà non è mai quella che sembra in apparenza (si pensi alla coppia di coniugi coreani, apparentemente buoni cittadini ma che in realtà commerciano bambini, o al poliziotto John, fondamentalmente razzista, ma che accudisce amorevolmente e pazientemente il padre malato). E il finale rimane aperto: quando tutti gli intrecci sembrano essere risolti, nel bene o nel male, ecco presentarsi un altro incidente automobilistico, dal quale si presuppone abbia inizio un'altra catena di eventi inaspettati, guidati dal caos e dal caso: un “effetto farfalla”, come poi in *Babel*, al quale *Crash* è legato anche nella descrizione delle frequenti difficoltà o incomprensioni linguistiche.

Si è visto dunque come le strutture “a mosaico” possano talvolta essere sviluppate e composte “a puzzle” all'interno di una cornice, dunque presentare anche una circolarità narrativa. Se si parla di mera struttura circolare è inevitabile fare un passo indietro e soffermarsi su *La Ronde* di Max Ophuls⁶¹¹. Il lungometraggio è tratto da *Reigen* (*Girotondo*), opera teatrale del 1900 di Arthur Schnitzler, il quale mette in scena, nella Vienna di inizio Novecento, dieci personaggi (cinque uomini e cinque donne) in dieci atti: in ordine di apparizione, troviamo la prostituta, il soldato, la cameriera, il giovane signore, la giovane signora, il marito, la ragazzina, il poeta, l'attrice, il conte. Gli intrecci si

⁶¹⁰ Anton Giulio Mancino, *Razzismo da manuale (di sceneggiatura)*, «Cineforum», n. 450, dicembre 2005, p. 53. E “da manuale” sono anche l'affresco corale *Bobby* (*id.*, 2006) di Emilio Estevez, che scava nel passato recente dell'America, tenendo sempre presente il modello altmaniano, e *Crossing Over* (*id.*, 2009) di Wayne Kramer, “classico” puzzle di intrecci e multietnicità.

⁶¹¹ Si ricordi anche il remake *La Ronde* (*Il piacere e l'amore*, 1964) di Roger Vadim.

basano sugli incontri amorosi tra queste figure, provenienti da dieci differenti condizioni sociali e umane, presentate in una serie di “quadri”, in cui si dialoga due alla volta, per poi concludere la scena con un atto sessuale, che tuttavia non viene mai descritto. Uno dei due è poi protagonista anche dell'atto successivo, in modo da creare un concatenarsi di vicende che legano le sorti dei personaggi, in una ronda “infinita”, poiché, anche una volta terminata, essa è potenzialmente pronta a mettersi nuovamente in atto.

Lo schema narrativo è dunque perfettamente circolare: la decima e ultima scena vede nuovamente affacciarsi la figura della prostituta che, giacendo prima con il soldato poi con il conte, apre e chiude la *ronde*. «La struttura a incastro del “girotondo” è infatti un consapevole ribaltamento del “teatro dell'imprevisto”, del teatro leggero e da “boulevard” [...], in un teatro dell'iterazione, della coazione a ripetere»⁶¹², scrive a proposito Paolo Chiarini.

Venendo al testo filmico di Ophuls, Michele Mancini sottolinea, in merito alla struttura narrativa, come «*La ronde* ophulsiana, rispetto alla struttura lineare dei *défilés* di Schnitzler e alla sua coazione a ripetere, mette in scena, proprio grazie alla macchina, la forza di quella torsione illusionistica tra il movimento circolare e la retta illusoria della tangente di fuga»⁶¹³. Mentre Susan White evidenzia una variazione – un'aggiunta – fondamentale rispetto alla fonte letteraria: «Ophuls also emphasizes the passage of time in the film and adds the “chronotope” of the carousel, which acts as Walbrook's stage and symbolizes the turning of the circle of desire»⁶¹⁴.

La principale variazione – per quanto riguarda il sistema dei personaggi – è l'introduzione di un “direttore d'orchestra”, Mr. Walbrook, che guida (anche letteralmente, poiché all'inizio sollecita la

⁶¹² Paolo Chiarini, *Prefazione* ad Arthur Schnitzler, *Girotondo*, Torino, Einaudi, 2007, p. VII.

⁶¹³ Michele Mancini, *Max Ophuls*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 100-01.

⁶¹⁴ Susan M. White, *The Cinema of Max Ophuls: Magisterial Vision and the Figure of Woman*, New York, Columbia University Press, 1995, p. 240 [«Ophuls enfatizza anche il passaggio del tempo nel film e aggiunge il “cronotopo” della giostra, che fa da palcoscenico a Walbrook e simboleggia la rotazione del cerchio del desiderio», traduzione mia].

prostituta a recarsi all'angolo della strada dove incontra il soldato) le azioni – nessuna forzatura nel definirlo “corifeo” –, le descrive e commenta, sempre presente nel “gioco di sostituzioni”, preoccupato del corretto e scorrevole funzionamento della “catena amorosa”⁶¹⁵. Altro elemento che Schnitzler non prevede è – ricorda sempre Mancini – «uno sfasamento nella catena degli amori, la persistenza cioè dell'amante abbandonato nell'episodio successivo (ossia l'evidenza dello “scarto” che il movimento della *ronde* ophulsiana produce a ogni giro»⁶¹⁶. E ancora la significativa presenza della giostra, a proposito della quale scrive Maria Alter: «The frame is given at the beginning of the film, a stage within a stage – an old-fashioned merry-go-round, a waltz, as a perfect metaphor for life and sex»⁶¹⁷.

Oltre alla fonte diretta schnitzleriana, Claude Beylie, nel definire il film prima “viennese”, poi “mozartiano” e infine “renano”, ritrova nelle immagini del regista anche una sensibilità tedesca e alcune influenze francesi (da Stendhal a de Laclos)⁶¹⁸. Certo è che, al di là delle atmosfere evocate, i movimenti di macchina di Ophuls, con carrellate fluide e circolari, possiedono una forza cinematografica, più che letteraria, unica e riescono ad avvolgere coralmente tutti gli undici – non dieci – personaggi del film, in una perfetta circolarità, difficilmente rinvenibile in altre opere filmiche.

Nel romanzo del 1997 *Underworld* Don DeLillo collega – tra “mosaico” e “circolarità” dell'intreccio – una serie di storie, alternando epoche e figure, di finzione o realmente esistite, tramite una pallina da baseball, cimelio di una partita tra Giants e Dodgers, che passa di mano in mano, da una costa all'altra, da un'etnia all'altra, permettendo

⁶¹⁵ I personaggi nell'originale sono denominati: la fille, le soldat, la femme de chambre, le jeune homme, la femme mariée, son mari, la petite grisette, le poète, la comédienne, le comte.

⁶¹⁶ Michele Mancini, *Max Ophuls*, cit., p. 98.

⁶¹⁷ Maria P. Alter, *From “Der Reigen” to “La Ronde”: Trasposition of a Stageplay to the Cinema*, «Literature/Film Quarterly», vol. 24, n. 1, 1996, p. 55 [«La struttura è fornita all'inizio del film, un “teatro nel teatro” – una giostra vecchio stile e un valzer, come perfetta metafora della vita e del sesso», traduzione mia].

⁶¹⁸ Cfr. Claude Beylie, *De l'amour de l'art à l'art de l'amour*, «L'Avant Scène-cinéma», n. 25, 15 aprile 1963; oggi in Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Il cinema di Max Ophuls*, Parma, Grafiche STEP, 1978, p. 86.

all'autore di unire e staccare sequenze narrative e descrivere una vera e propria ronda di personaggi. È la medesima strategia che segue (senza discontinuità temporale), per esempio, sempre Max Ophüls in *Madame de...* (*I gioielli di madame de...*, 1953) – opera ispirata all'omonimo romanzo del 1951 di Louise de Vilmorin –, in cui un paio di orecchini, dono di nozze, viene venduto da una signora dell'alta società parigina e capitano nelle mani del marito, che a sua volta li regala a un'amante e attraverso il personaggio di un diplomatico italiano finiscono per ritornare nelle mani dell'originaria proprietaria.

La “circolarità” (talvolta mancata) della struttura narrativa con un “oggetto-collante” emerge anche in altre opere corali: si pensi a *Le Million* (*Il Milione*, 1931) di René Clair – ispirato al vaudeville e alla farsa *Un chapeau de paille d'Italie* del 1851 di Eugène Labiche –, in cui una giacca venduta a un rigattiere e contenente un biglietto vincente della lotteria unisce i personaggi di un caseggiato, poi di un quartiere, infine di un'intera città; o a *Tales of Manhattan* (*Destino*⁶¹⁹, 1942) di Julien Duvivier, in cui è un frac “sfortunato” a fungere da filo conduttore che attraversa sei storie (veri e propri micro-episodi), le quali coinvolgono – su sfondo newyorkese – un attore, un direttore d'orchestra, un uomo ridotto in miseria, un giovane musicista, un pensionato deluso e un fidanzato “vivace”, fino a capitare sul campo di un contadino che lo usa come spaventapasseri⁶²⁰.

O a *La cambiale* (1959) di Camillo Mastrocinque, in cui è appunto la cambiale (da centomila lire) del titolo a passare di mano in mano, dall'industriale e finanziere Pierluigi Bruscatelli ai due cugini truffatori Posalaquaglia, che convincono il padrone di casa ad accettarla come pagamento dei sei mesi di affitto arretrato. Con questa cambiale, il

⁶¹⁹ Conosciuto in Italia anche con il titolo *Destino su Manhattan*.

⁶²⁰ Sempre in Francia, negli anni Quaranta, esce *Les Enfants du Paradis* (*Amanti perduti*, 1945) di Marcel Carné (la sceneggiatura di Jacques Prévert rende omaggio sia a *Les mystères de Paris* di Eugène Sue sia a *Die Dreigroschenoper* – *L'opera da tre soldi* del 1928 di Berthold Brecht). Il lungometraggio è diviso in due parti, *Le Boulevard du crime* e *L'Homme blanc*: la prima è ambientata nella Parigi del 1840 e vede al centro i personaggi della cortigiana Garance, del criminale anarchico Lacenaire, del timido mimo Baptiste Debureau, dell'attore Frédérick Lemaître e del conte de Montray; la seconda, ambientata in epoca successiva, recupera alcuni personaggi (e aggiunge la figura di Nathalie, moglie di Baptiste), sviluppando ulteriormente la ronda di amori e gelosie che coinvolgono la “folla del loggione”.

cavalier Bisogni acquista un cane da caccia di provenienza incerta dal commesso Michele, il quale è continuamente umiliato dal proprietario Ottavio, fratello della sua fidanzata. Michele, costretto a lavori umilianti, si confida con il principe Alessio, che gli fornisce indicazioni sui locali notturni alla moda e su come sedurre una donna. E sequenza dopo sequenza i personaggi aumentano: dalla bella prostituta d'alto bordo Odette Mercury al commesso Olimpio, dal titolare del negozio Alfredo Balzarini alla moglie di quest'ultimo. E nel momento in cui si scopre che la cambiale non ha più alcun valore (Bruscatelli salda il suo debito con la società con la prigioniera), ognuno dei personaggi coinvolti cerca di rientrare in possesso o del contante dovuto o della merce venduta. Le linee narrative si riavvolgono e il cerchio quasi completo si "srotola": ogni personaggio torna sui propri passi, fino all'epilogo, quando in prigione i due cugini ritrovano Bruscatelli, che rinnova la vecchia cambiale con una nuova cambiale; come afferma la scritta finale, «la storia potrebbe continuare [come in *La Ronde*], ma è meglio mettere la parola Fine».

E con un'ampia ellissi⁶²¹ si può infine giungere a *L'aria serena dell'ovest* (1990) di Silvio Soldini – da un lato punto di arrivo della struttura narrativa dell'"oggetto-collante" dall'altro punto di partenza per un certo cinema corale "sociale" italiano. Nell'esordio di Soldini, è un'agendina smarrita il tramite grazie al quale numerosi personaggi si incontrano o sfiorano in una Milano (riconoscibile sin dalle prime inquadrature, dall'alto e dal basso, in campo lungo o ravvicinato) del 1989, in cui ancora una volta il Caso e le quotidiane coincidenze della vita guidano le azioni dei protagonisti. Troviamo così l'inquieta infermiera Veronica, l'etnologo Cesare, il quarantenne in crisi professionale e coniugale Tobia, la traduttrice Irene, tutti seguiti dalla

⁶²¹ Si ricordi anche *Les Favoris de la Lune* (*I favoriti della luna*, 1984) di Otar Iosseliani. L'opera è certamente caratterizzata da una struttura "a puzzle" in cui si manifesta un vero e proprio "girotondo di destini", tra oggetti, rubati o venduti (in particolare un servizio di piatti e un antico ritratto di una donna), che passano di mano in mano e attraversano varie epoche (dalla Rivoluzione francese alla Parigi degli anni Ottanta), tra personaggi appartenenti a ogni classe sociale: mercanti d'armi, prostitute, barboni, camerieri, poliziotte, bambini sono protagonisti di tante microstorie, legate tra loro appunto dagli "oggetti-collante".

macchina da presa in interni (il regista si sofferma sui gesti semplici e quotidiani e sui “tempi morti” trascorsi nei dimessi appartamenti) ed esterni (le strade, la metropolitana, i locali notturni), mentre l'autore indugia inoltre su oggetti e dettagli – dall’“agendina-collante”, con tutto quello che vi è scritto o contenuto, a un giornale sfogliato, da un biglietto della lotteria a un qualsiasi quaderno d'appunti, tutti potenzialmente perni dai quali potrebbero svilupparsi altre storie, nuovi segmenti narrativi.

La conclusione di questa ultima sezione viene dedicata al “padre” e portavoce della corallità cinematografica, Robert Altman, e a tre suoi lungometraggi “lineari”⁶²²: *Nashville* (id., 1975), *Prêt-à-porter – Ready to Wear* (*Prêt-à-porter*, 1994) e *A Prairie Home Companion* (2006), che sin dalle *Premesse* è stato fissato come punto di arrivo del lavoro. E non è un caso che i tre film di Altman siano legati al mondo dello spettacolo: un Festival di musica country, la settimana della moda a Parigi, l'ultimo giorno di attività di una nota stazione radio sono gli eventi collettivi in cui convergono i personaggi e le storie.

Se da un lato Charles Derry afferma che «*Nashville* [...] can be

⁶²² Oltre ad Altman, sconosciuti si incontrano e scontrano, secondo una struttura narrativa perlopiù lineare, in numerosi film corali. *Magnificat* (1993) di Pupi Avati, ambientato nell'Appennino centrale durante la settimana santa dell'anno 926, intreccia numerose storie per le quali funge da filo conduttore l'itinerario di un boia e del suo assistente nei pressi dell'Abbazia della Visitazione di Malfole. Gli affreschi sociali *Le Goût des autres* (*Il gusto degli altri*, 1999) e *Comme une image* (*Così fan tutti*, 2004) di Agnès Jaoui, sorta di dittico in cui coesistono personaggi di estrazione sociale differente con difficoltà di comunicare o di instaurare relazioni o rapporti. *Traffic* (id., 2000) di Steven Soderbergh, opera basata sulla miniserie televisiva inglese di Simon Moore *Traffik* del 1989, intreccia le vite di un poliziotto messicano corrotto, di un giudice antidroga e della figlia tossica e di due agenti della DEA. Le commedie *Sidewalks of New York* (*I marciapiedi di New York*, 2001) di Edward Burns e il londinese *Love Actually* (*Love Actually – L'amore davvero*, 2003) di Richard Curtis sono costruite rispettivamente su false “interviste-monologhi” (evidente omaggio a *Husbands and Wives* di Woody Allen) e su dieci situazioni sentimentali (blocchi narrativi alternati ma non in relazione tra loro) che vedono intrecciarsi le esistenze di ventidue personaggi – la struttura narrativa è recuperata in *Valentine's Day* (*Appuntamento con l'amore*, 2010) di Garry Marshall. Un “caso italiano” è *A casa nostra* (2006) di Francesca Comencini, in cui la “forza del denaro” unisce le vite di nove personaggi. Infine la miniserie televisiva *Angels in America* (id., 6 episodi, 2004) ideata da Tony Kushner (dalla sua opera teatrale scritta tra il 1992 e il 1995 *Angels in America: a Gay Fantasia on National Themes*) e diretta da Mike Nichols, ambientata a New York negli anni Ottanta flagellati dall'AIDS.

seen in relationship to a generic tradition with roots in *Grand Hotel*»⁶²³ dall'altro William Paul scrive che «*Nashville's* multi-character, multi-plot-all-coming-together-in-calamitous-event structure places it very neatly in the recent cycle of disaster pictures»⁶²⁴. L'opera di Altman diviene così punto di arrivo di una “tradizione corale” decennale, ma allo stesso tempo si colloca all'interno del “filone catastrofico” (sempre corale, si è visto nella sezione sui “microcosmi in movimento”), vero e proprio “transgenere” del cinema statunitense degli anni Settanta⁶²⁵; e soprattutto *Nashville* è affermazione autoriale e punto di svolta nella carriera del regista, essendo il suo primo film corale sotto ogni aspetto.

Più che soffermarsi sui singoli intrecci, è interessante sottolineare come vi siano diversi «nuclei di attrazione che raccolgono di volta in volta i diversi frammenti dell'affresco su cui Altman lavora»⁶²⁶: l'aeroporto dove vengono accolti i primi divi in arrivo, il bosco dove si ritrovano quasi tutti per una festa, il teatro e il locale (nucleo sdoppiato), l'arena all'aperto, infine altri due locali (ancora un nucleo sdoppiato).

Per cinque giorni si ritrovano dunque nella capitale del Tennessee cantanti, giornalisti, spettatori, attori (che interpretano se stessi), per un festival canoro di musica country e western: si potrebbe forse affermare – come è stato scritto per la Storia in *Le Bal* – che in *Nashville* è la musica l'unica vera protagonista. D'altra parte, Thomas Elsaesser compie un ulteriore parallelismo tra *Nashville* e *A Chorus Line*, in cui sullo sfondo di uno spettacolo si innestano digressioni su razzismo, omosessualità, etc⁶²⁷. E infatti, scrive Natalino Bruzzone, «ventiquattro

⁶²³ Charles Derry, *Robert Altman*, in Christopher Lyon – Susan Doll (a cura di), *The MacMillan Dictionary. Films and Filmmakers: Volume II. Directors/Filmmakers*, London, MacMillan Publishers, 1984, p. 17 [«*Nashville* [...] può essere visto in relazione a una tradizione generica che inizia con *Grand Hotel*», traduzione mia].

⁶²⁴ William Paul, *Hollywood Harakiri*, «Film Comment», vol. 13, n. 2, marzo-aprile 1977, p. 59 [«La struttura di *Nashville* – costruita su più personaggi e su più intrecci che convergono tutti insieme nell'evento calamitoso finale – si posiziona molto chiaramente nel recente filone di film catastrofici», traduzione mia]. E l'attentato finale, durante il concerto, è a tutti gli effetti una *tempesta centripeta*.

⁶²⁵ Cfr. Sergio Grmek Germani, *Generi e supergeneri*, in Bruno Torri (a cura di), *Hollywood 1969-1979. Immagini, piacere, dominio*, Venezia, Marsilio, 1980, p. 238.

⁶²⁶ Fernaldo Di Giammatteo, *Milestones*, cit., p. 296.

⁶²⁷ Cfr. Thomas Elsaesser, *Où finit le spectacle?... (à propos de "Nashville")*, «Positif», n. 197, settembre 1977, p. 21.

personaggi riempiono il caleidoscopico impianto, dove, però, la coralità dell'azione e del movimento diviene il nucleo dell'opera»⁶²⁸. Il paragone con Scola resta in realtà una forzatura, poiché se in *Le Bal* i personaggi non hanno alcuna personalità, scompaiono nella Storia, diventano essi stessi Storia, in Altman gli intrecci e le vite personali emergono dall'inizio alla fine: troviamo la stonata cameriera Sueleen Gay che cerca la via del successo, la moglie di un avvocato che si innamora del cantante Tom Frank, un'impacciata giornalista della BBC, il giovane attentatore Kenny, la nota cantante Barbara Jean, vittima dell'attentato – ma la folla, dopo pochi minuti, continua a cantare *It Don't Worry Me* e “non si preoccupa” – presso il Centennial Park, mentre per le strade si muove il furgoncino dell'invisibile e qualunquista candidato alle primarie presidenziali Hal Phillip Walker, etc. Tutte figure che Judith Kass definisce «peripheral characters swirling in the waves made by the country-and-western heavies»⁶²⁹. E, aggiunge Robert Cardullo, «the particular actions of the people of Nashville are not intended to evoke the complete range, the absoluteness, of human experience, and hence to work as Altman's personal, boundless metaphor for or selective aesthetic vision of the character of human life in general»⁶³⁰.

Tracciando un ultimo parallelismo con un'altra opera altmaniana – già trattata a proposito della *tempesta centripeta* – «*Nashville and Short Cuts* can be seen as a complex of betrayals, of people refusing to admit to each other's emotional validity and individuality, looking rather on one another as objects to be used in the first film and abused in the

⁶²⁸ Natalino Bruzzone, *Appunti e ipotesi per il cinema di Robert Altman*, «Cinema 60», nn. 107-08, gennaio-aprile 1976, p. 35.

⁶²⁹ Judith M. Kass, *Robert Altman: American Innovator*, New York, Popular Library, 1978, p. 207 [«personaggi periferici travolti dalle onde dei “grandi” della musica country e western», traduzione mia].

⁶³⁰ Robert J. Cardullo, *The Space in the Distance: A Study of Altman's "Nashville"*, «Literature/Film Quarterly», vol. 4, n. 4, 1976, p. 315 [«Le particolari azioni della gente di Nashville non sono destinate a richiamare la completa molteplicità, l'assolutezza, dell'esperienza umana, e quindi a funzionare come la personale e illimitata metafora altmaniana o come una selettiva ed estetica visione del carattere della vita umana in generale», traduzione mia]. Cfr. anche Patrick McGilligan, *Robert Altman: Jumping off the Cliff*, New York, St. Martin's Press, 1989, pp. 395-98.

latter»⁶³¹. E la “solitudine sociale”⁶³² avvolge tutti i personaggi: con le parole di Franco La Polla, «microcosmicamente soli sono i ventiquattro protagonisti di *Nashville*, che blaterano senza intendersi, che comunicano a canzoni, che chiudono gli occhi pur di poter aprire la bocca davanti a un microfono e a un'intera nazione pronta a recepire l'iterato messaggio di una desolante ideologia»⁶³³. Personaggi che si ritrovano nell'evento collettivo conclusivo – il concerto finale –, in cui l'attentato diviene per le storie narrate “azione-tempesta” centripeta.

Quasi vent'anni dopo *Nashville*, un anno dopo *Short Cuts*, esce nelle sale *Prêt-à-porter*. Il film è ambientato durante la settimana della moda, a Parigi, dove convergono giornalisti e stilisti, gente nota e altra comune: Altman mette in scena trentun personaggi, senza contare i divi che interpretano se stessi, e descrive non tanto quel teatro, quel circo, che è il mondo della moda – come fa in seguito per quello della danza in *The Company* – ma le figure che gli gravitano attorno, delle quali non risparmia nessuno (in particolare i rappresentanti dei mass media), con il tipico sguardo altmaniano: severo ma lucido, cinico ma disincantato, talvolta graffiante ma qui perlopiù superficiale (ma solo perché al centro del film è la superficialità stessa). Troviamo così due giornalisti americani (interpretati da Julia Roberts e Tim Robbins), che si incontrano casualmente nella medesima stanza senza valigie e decidono di trascorrere nell'ozio le giornate successive, desumendo i propri articoli dai telegiornali; tre direttrici di diverse riviste di moda, le quali tentano di conquistare il cinico fotografo Milo, che in risposta si prende gioco di loro; la reporter televisiva Kitty (Kim Basinger), che alla fine si ritira, cedendo il posto all'assistente; la stilista Simone, che

⁶³¹ Robert Kolker, *A Cinema of Loneliness. Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 366 [«*Nashville* e *Short Cuts* possono essere visti come un insieme di tradimenti, di persone che rifiutano di ammettere le individualità emotive reciproche, guardando piuttosto l'una all'altra come oggetti da “usare” nel primo film e da “abusare” nel secondo», traduzione mia].

⁶³² Cfr. Lino Micciché, *L'incubo americano. Il cinema di Robert Altman*, Venezia, Marsilio, 1984, p. 32.

⁶³³ Franco La Polla, *Il nuovo cinema americano (1967-1975)*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 233.

per protesta organizza – e siamo alla, ancora centripeta, sequenza finale – una sfilata di modelle nude, etc. Tutto si sviluppa partendo da un *incipit* moscovita e da una sfilata di cani, passando per la morte accidentale (subito scambiata per un omicidio) del Presidente della Camera della Moda, arrivando all'ironica citazione dello spogliarello di Sophia Loren – dal terzo episodio (*Mara*) di *Ieri, oggi, domani* (1963) di Vittorio De Sica –, di fronte a un Marcello Mastroianni, là eccitato, qua addormentato.

Paolo Cherchi Usai riassume il cinema corale di Altman come un «intreccio di invisibili storie personali nel quadro di un'epica dell'azione collettiva (il raduno politico in *Nashville*, il pranzo matrimoniale in *A Wedding*, la babele hollywoodiana di *The Player*)»⁶³⁴. Anche in *Prêt-à-porter* l'evento collettivo “spettacolare” permette al regista di far convergere storie e personaggi, raccontando coralmente le storie che l'autore sa meglio descrivere: quelle che scavano nell'abbietto, caratterizzate da cinismo e superficialità.

Infine, *A Prairie Home Companion*. Nel suo ultimo lungometraggio Robert Altman torna dopo anni a dirigere un cast *all star*, per raccontare l'ultimo spettacolo – che si rivela a posteriori anche *il suo* “ultimo spettacolo” – di un programma radiofonico (*A Prairie Home Companion*, appunto, che sia nella realtà sia nel film è condotto da Garrison Keillor), trasmesso da più di trent'anni in diretta dal Fitzgerald Theatre di St. Paul, in Minnesota: un *live show* di canzoni country e folk⁶³⁵.

La musica funge ancora – come in *Nashville* – da collante per le numerose storie (perlopiù una carrellata di variopinti personaggi): troviamo i due cowboy Dusty e Lefty (rispettivamente Woody Harrelson e John C. Reilly), le due sorelle Rondha e Yolanda Johnson (Lily Tomlin e Meryl Streep) e la figlia Lola (Lindsay Lohan), l'addetto alla

⁶³⁴ Paolo Cherchi Usai, *Prêt-à-porter*, «SegnoCinema», n. 72, marzo-aprile 1995, p. 36.

⁶³⁵ A proposito di tributi al mondo radiofonico, viene in mente *Radio Days* (*id.*, 1987) di Woody Allen, che racconta la storia di una famiglia ebraica nella Brooklyn degli anni Trenta e Quaranta, offrendo un omaggio al periodo storico in cui le radio si affermano, attraverso la voce narrante dello stesso regista.

sicurezza Guy Noir (Kevin Kline), il “tagliatore di teste” (*omen nomen*) Axeman (Tommy Lee Jones), un anziano cantante che muore inaspettatamente, etc. Tra tutti i personaggi riveste un ruolo particolare la figura angelica – angelo della morte, però – della “donna pericolosa” interpretata da Virginia Madsen, che scivola davanti alla macchina da presa, sfiora i personaggi, unisce le storie e chiude il film con una soggettiva, mentre si avvicina a un gruppo di personaggi seduti in una caffetteria e alla macchina da presa, assumendo così un inquietante valore premonitore.

Adriano Piccardi ricorda che «si sono fatti ovviamente accostamenti fra *Radio America* e *Nashville* [...] Ma [...] rispetto a quel decennio lo spirito dell'approccio a certa materia si è modificato, smorzato nelle sue tonalità più acide dando luogo a un *più* di comprensione e di *compassione*»⁶³⁶. E infatti, aggiunge Davide Turrini,

«la costruzione di dialoghi spiritosi, la coloritura nazional-popolare (nel senso dell'America del titolo [italiano]) di personaggi macchietta, diventano minimali variazioni sul tema che smontano per l'ennesima volta l'attesa per un discorso corale dai valori universali. Probabile non esista una riflessione sul valore della collettività dei personaggi ma una declinazione individualista dell'esposizione del problema»⁶³⁷.

Certo l'Altman di *A Prairie Home Companion* non è lo stesso di *Nashville* o di *Short Cuts*, ma il valore corale e polifonico dell'opera in questione è innegabile. La coralità e il cinema corale non nascono con Robert Altman, ma con il regista statunitense di sicuro raggiungono – guardando all'intera Storia del cinema – la più compiuta e armoniosa espressione e la più consapevole messa in scena.

⁶³⁶ Adriano Piccardi, *Una serata particolare. Altman in onda*, «Cineforum», n. 456, luglio 2006, p. 5.

⁶³⁷ Davide Turrini, *Radio America*, «SegnoCinema», n. 140, luglio-agosto 2006, p. 53. Si ricordi a questo proposito *Shortbus* (*Shortbus – Dove tutto è permesso*, 2006) di John Cameron Mitchell, per il quale Antonio Termenini scrive di «solipsismo corale, che evita di donare a un caso esemplare un valore universale, alla Altman o alla Paul Thomas Anderson», da Antonio Termenini, *Shortbus*, «Cineforum», n. 456, luglio 2006, p. 56.

5. Conclusioni e confutazioni: una questione aperta

Nel corso della ricerca una questione è emersa: film *non* propriamente corali sono spesso definiti tali dalla critica (si pensi a *Caccia tragica* di De Santis e *La famiglia* di Scola⁶³⁸), mentre per altri in cui la coralità è palesemente manifesta (per esempio *Riget* e *Riget II* di von Trier) questo aspetto rimane in disparte, ignorato o accantonato. Sicuramente può esserne causa la mancanza di una definizione specifica della coralità (si è visto, spesso confusa con la polifonia) cinematografica o anche semplicemente una sistematizzazione delle caratteristiche che deve possedere un lungometraggio corale – una canonizzazione dell'*opera corale*, dunque –, questioni che si è appunto cercato di elaborare e risolvere in questa sede, fornendo le basi nelle *Premesse* per poi svilupparle e ricercarle nelle varie situazioni, sottolineando mancanze o aspetti significativi nelle opere più rappresentative di questo macro-genere. Perché di macro-genere a tutti gli effetti si tratta, dal momento che esistono commedie e musical, western e horror, drammi e saghe: la coralità non è certo espressione o manifestazione di un singolo genere cinematografico.

Non è semplice giungere a delle conclusioni in un lavoro che di partenza non si propone come definitivo né categorico, ma aperto – si spera – a futuri dibattiti, approfondimenti ed eventuali confutazioni. In una tassonomia che vede la suddivisione in situazioni ambientali, narrative e sociali (e ogni singola sezione meriterebbe certamente ulteriori indagini e analisi), può essere utile e interessante tracciare qualche linea trasversale, che attraversi i singoli capitoli e colleghi i film corali trattati, a dimostrazione che la ripartizione qui seguita altro non è che un'idea, un punto di inizio e non di arrivo, e che il medesimo ampio argomento della coralità cinematografica può essere affrontato anche sotto altre, diverse, prospettive.

⁶³⁸ Altro paradosso è il caso di *Baaria* (2009) di Giuseppe Tornatore, a proposito del quale non si è fatto altro che parlare di “coralità”, quando al centro di tutto il film è Peppino Torrenuova – e la sua storia è la Storia della Sicilia dagli anni Trenta agli Ottanta.

Ma partiamo da alcune ipotesi di confutazione. Numerose incongruenze e incompatibilità tra i canoni della coralità stilati nelle *Premesse* e i film analizzati sono emerse ed evidenziate in corso d'opera: si è così implicitamente sottolineata la difficoltà di un autore di realizzare un lungometraggio che sia a tutti gli effetti e sotto ogni aspetto corale. E si è visto come questa “mancata coralità” sia piuttosto comune: basti pensare alla voce narrante di uno dei personaggi che talora prevale (*Cronache di poveri amanti* di Lizzani), al monologo interiore che talvolta emerge (*The Dead* di Huston), alla figura che è stata denominata “corifeo” e che spicca – non inficiando la presenza del coro, ma quella della mera coralità – talora palesemente (*The Grapes of Wrath* di Ford, *La terra trema* e *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti, *Il cammino della speranza* di Germi, *Twelve Angry Men* di Lumet, *Dr. T & the Women* e *The Company* di Altman, etc.) talvolta velatamente (*The Birth of a Nation* di Griffith, *The Cat and the Canary* di Leni, *The Poseidon Adventure* di Neame, etc.).

O si pensi a come alcuni film – a modo loro corali – si concentrano in realtà su pochi personaggi principali (*Roma città aperta* di Rossellini, *Lord of the Flies* sia nella versione di Brook sia nel remake di Hook, etc.), pur mantenendo, anche in forza di una moltitudine di personaggi secondari, un certo respiro corale, o se non altro polifonico.

La pretta coralità non esiste? Esiste, certamente, ma è l'opera (cinematografica o letteraria) perfettamente ed equilibratamente corale a essere difficile da individuare. E senza alcun dubbio essa è definitivamente rinvenibile in certi lungometraggi di Robert Altman (*Nashville*, *The Wedding*, *Short Cuts*, etc.) o di alcuni “emulatori” (su tutti, il Paul Thomas Anderson di *Magnolia*), ognuno con differenti intenti, “etici” o “estetici”: per esempio, si è visto come nei lungometraggi corali che rientrano nella prima sezione, dedicata alle “città”, sia indubbia la volontà degli autori di narrare la Storia attraverso un racconto collettivo, racchiuso in uno “spazio cittadino” (e

Rossellini non nasconde di lavorare sulla coralità per una questione di “realismo”); come nei “microcosmi in movimento” e nell'ultima sezione, dedicata alle storie di sconosciuti che si intrecciano, rientrano spesso personaggi che rappresentano differenti classi sociali, in modo da fornire un variegato e dettagliato affresco della società; come talvolta gli autori vogliano descrivere la ritualità della società (borghese) e della collettività attraverso la messa in scena di un rito, collettivo e condiviso appunto, come quello del pasto (da *Le Charme discret de la bourgeoisie* di Buñuel a *Ferie d'agosto* di Virzì); e, per fare un ultimo esempio, si è sottolineato come spesso la coralità sia solo un desiderio emulativo (nei confronti su tutti di Altman, ma anche, a partire dagli anni Novanta, di Tarantino) o una “moda”, una tendenza di un cinema, più o meno “indipendente”, che sfrutta cast corali e storie plurime, quasi per timore di non soddisfare un pubblico che all'alba del nuovo millennio non si accontenta più di una “storia semplice e tradizionale”.

Diverse sono dunque le risposte alle domande “Perché un regista decide di dirigere un film corale?” o “Cosa ci vuole comunicare l'autore?”. Certo si desidera raggiungere uno scopo che – senza tale *essenziale e funzionale* rappresentazione del “mondo” e della società, dell'universo filmico e dei suoi personaggi, della storia e del discorso – non verrebbe altrimenti conseguito.

Sempre al di là delle diverse “situazioni”, si è visto come da un lato possa emergere una coralità espressa attraverso la messa in scena di un inconsueto numero di personaggi – sempre in Altman, i ventiquattro di *Nashville*, i quarantanove di *A Wedding*, i ventidue di *Short Cuts*, i trentuno di *Prêt-à-porter*, etc. –, dall'altro una che “si accontenta” di poche figure (magari appena cinque) ma coralmente armonizzate tra loro – *Grand Hotel* di Goulding, *I vitelloni* di Fellini, *La terrazza* di Scola, etc. Per quanto riguarda specificatamente la “famiglia”, si è evidenziato come – al di là del *numero* di personaggi – possano essere corali sia lungometraggi che si concentrano su un singolo nucleo

familiare (*La caduta degli dei* di Visconti, *L'eredità Ferramonti* di Bolognini) sia quelli che attraversano diverse generazioni, negli anni o nei secoli (*How the West Was Won* di Ford, Hathaway e Marshall). Dal momento che la corallità è in relazione al sistema dei personaggi, non vi è motivo per cui un film dove sono presenti numerose figure non possa essere definito corale, anche se le vicende non si intrecciano direttamente ma sono comunque connesse, semplicemente separate da ampie ellissi temporali.

Altri fili conduttori sono stati rilevati e altri *trait d'union* sono stati implicitamente tracciati in corso d'opera, tra una sezione e l'altra. Una costante è per esempio l'elemento fotografico⁶³⁹: in particolare ci si è soffermati sulla funzione della singola immagine fotografica di ritrarre collettivamente “gruppi di amici” (si pensi ai finali di *Compagni di scuola* e di *Ma che colpa abbiamo noi* di Verdone) o di ricondurre l'attenzione dal singolo membro al gruppo familiare (la macchina da presa di Visconti che in più occasioni, tra una vicenda e l'altra, si sofferma sulla foto dei Valastro in *La terra trema*, i due scatti che aprono e chiudono *La famiglia* di Scola). E la fotografia che raccoglie un certo numero di “personaggi-protagonisti” trova il proprio ideologico corrispettivo filmico nelle inquadrature in cui la macchina da presa, anche solo per pochi secondi, ritrae tutte le figure al centro del lungometraggio in questione: si pensi per esempio a *The Poseidon Adventure* di Neame, in particolare al gruppo di superstiti, ripreso in procinto di avventurarsi nella nave per conto proprio; a *The Dead* di Huston, con il totale della sala da pranzo e della tavolata dove tutti gli invitati sono raccolti; al piano-sequenza dopo l'incidente automobilistico o al conclusivo funerale di *The Royal Tenenbaums* di Anderson, in cui, sempre per pochi attimi, i membri della famiglia sono riuniti dal destino che l'autore ha voluto per loro.

Altra caratteristica frequente nei film corali è quella concernente il

⁶³⁹ La “foto di famiglia” è elemento perfettamente congruo e attuale: si pensi a come Silvia Albertazzi riflette sul modo in cui il linguaggio fotografico si traduce nel testo letterario (in *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010).

cast *all star* (e la domanda, fine a se stessa, che ci si potrebbe porre è se un film *all star* diventi corale nel momento in cui è proprio perché viene lasciato pari spazio ad attori celebri, per poter così sfruttare la loro notorietà e perseguire un più ampio successo e riconoscimento da parte del pubblico). Certo è che, di fronte alla scelta di un cast *all star*, subentrano in maniera evidente strategie di marketing e di produzione, che poco interessano in questa sede.

Questione che merita ben maggiore attenzione – da un punto di vista narrativo e narratologico – è quella della *tempesta*, centripeta o centrifuga: infatti, fatta forse eccezione per le saghe familiari che attraversano più generazioni, è (quasi) sempre possibile individuare un evento catalizzatore – evidente o nascosto, comunque funzionale e rilevante nello sviluppo dell'intreccio – in cui storie e personaggi convergono o a partire dal quale divergono. Dunque anche il concerto e l'attentato nel finale di *Nashville* o la sfilata conclusiva di *Prêt-à-porter* di Altman possono essere intesi come, piuttosto palesi, *tempeste centripete*, collocate al termine degli eventi. Così come, per esempio nel cinema corale catastrofico (da *The High and the Mighty* di Wellman ad *Airport* di Seaton, etc.), il momento dell'incidente può essere evento *tempestoso* collocato *in medias res*; e sempre nel mezzo della storia è collocato il matrimonio di Evie, che raccoglie tutti i personaggi, in *Howards End* di Ivory. O ancora, per fare qualche esempio meno manifesto, si pensi al discorso di Gabriel Conroy in *The Dead* di Huston, momento emotivamente convergente per le storie e i personaggi, tutti riuniti intorno alla tavolata ad ascoltare.

In conclusione, nessun postulato e nessun dogmatismo: fornire una definizione “assoluta” di coralità cinematografica, o di cinema corale, o di film corale, sarebbe operazione pretenziosa, forse didascalica, certamente fine a se stessa. Le “linee-guida” sono state fornite nelle *Premesse*, numerosi (forse fin troppi) esempi sono stati presi in esame nel corso del lavoro, per rilevare varie e differenti prospettive di indagine e di analisi; e dopo avere tracciato qualche elemento

trasversale conclusivo, la questione non può che restare aperta...

The Birth of a Nation (*Nascita di una nazione*, 1915) di David Wark Griffith, pp. 5-6 n, 203, 289.

Bronenoseč Potëmkin (*La corazzata Potëmkin*, 1925) di Sergej M. Ejzenštejn, p. 56 n.

The Cat and the Canary (*Il castello degli spettri*, 1927) di Paul Leni, pp. 5 n, 58, 65 n, 72 n, 151, 289.

Le Million (*Il Milione*, 1931) di René Clair, p. 280.

Grand Hotel (*id.*, 1932) di Edmund Goulding, pp. 6 n, 58, 60, 61 e n, 64, 151, 159 n, 283 e n, 290.

Dinner at Eight (*Pranzo alle otto*, 1933) di George Cukor, pp. 6 n, 151, 166.

Man of Aran (*L'uomo di Aran*, 1934) di Robert J. Flaherty, p. 211.

La Règle du jeu (*La regola del gioco*, 1939) di Jean Renoir, pp. 6 n, 58, 63, 65, 67, 83 e n, 144 n, 151.

The Grapes of Wrath (*Furore*, 1940), di John Ford, pp. 6 n, 171 e n, 172-75, 201 e n, 289.

Tales of Manhattan (*Destino*, 1942) di Julien Duvivier, p. 280.

This Happy Breed (*La famiglia Gibson*, 1944) di David Lean, p. 222 n.

Kljatva (*Il giuramento*, 1945) di Michail Čaureli, p. 56 n.

Les Enfants du Paradis (*Amanti perduti*, 1945) di Marcel Carné, p. 280 n.

Roma città aperta (1945) di Roberto Rossellini, pp. 5 e n, 40 e n, 41 n, 42 e n, 43 n, 44-45, 170, 199, 289.

Caccia tragica (1946) di Giuseppe De Santis, pp. 198-200, 288.

Farrebique (*id.*, 1946) di Georges Rouquier, p. 211.

La terra trema – Episodio del mare (1948) di Luchino Visconti, pp. 16 n, 20, 176-77, 204-05, 207-08, 211, 212 n, 213, 216, 289, 291.

Il mulino del Po (1949) di Alberto Lattuada, pp. 49, 205, 208-09,

⁶⁴⁰ In caso di opere filmiche uscite nello stesso anno si è ricorso all'ordine alfabetico.

211.

Il cammino della speranza (1950) di Pietro Germi, pp. 168, 175-77, 205, 289.

Domenica d'agosto (1950) di Luciano Emmer, pp. 45, 108 n, 140, 142, 151 n.

Padenie Berlina (La caduta di Berlino, 1950) di Michail Čaureli, p. 56 n.

Rashōmon (id., 1950) di Akira Kurosawa, pp. 27 e n.

La Ronde (La Ronde – Il piacere e l'amore, 1950) di Max Ophuls, pp. 189 e n, 267, 277, 281.

Parigi è sempre Parigi (1951) di Luciano Emmer, pp. 44, 108 n, 142.

Roma ore 11 (1952) di Giuseppe De Santis, pp. 41 n, 80, 195, 200.

I vitelloni (1953) di Federico Fellini, pp. 220, 242-43, 244 n, 245, 290.

Cronache di poveri amanti (1954) di Carlo Lizzani, pp. 47, 289.

The High and the Mighty (Prigionieri del cielo, 1954) di William A. Wellman, pp. 94 e n, 95, 126, 151, 168, 292.

Seven Brides for Seven Brothers (Sette spose per sette fratelli, 1954) di Stanley Donen, p. 226 n.

Shichi-nin no Samurai (I sette samurai, 1954) di Akira Kurosawa, p. 263 n.

Terza liceo (1954) di Luciano Emmer, pp. 108 e n, 118, 142.

There's No Business Like Show Business (Follie dell'anno, 1954) di Walter Lang, p. 226.

Le amiche (1955) di Michelangelo Antonioni, pp. 242, 244, 246.

Kanał (I dannati di Varsavia, 1957) di Andrzej Wajda, p. 53.

Padri e figli (1957) di Mario Monicelli, p. 224 n.

Twelve Angry Men (La parola ai giurati, 1957) di Sidney Lumet, pp. 104, 105 e n, 289.

La cambiale (1959) di Camillo Mastrocinque, p. 280.

La lunga notte del '43 (1960) di Florestano Vancini, p. 49.

The Magnificent Seven (I magnifici sette, 1960) di John Sturges, p.

263 n.

Rocco e i suoi fratelli (1960) di Luchino Visconti, pp. 212-13, 216, 289.

Un giorno da leoni (1961) di Nanni Loy, p. 52.

Il giudizio universale (1961) di Vittorio De Sica, pp. 80, 179.

El angel exterminador (*L'angelo sterminatore*, 1962) di Luis Buñuel, pp. 80, 146, 150, 152.

How the West Was Won (*La conquista del West*, 1962) di John Ford, Henry Hathaway e George Marshall, pp. 226-27, 291.

The Longest Day (*Il giorno più lungo*, 1962) di Ken Annakin, Andrei Marton e Bernhard Wicki, p. 263 n.

Le quattro giornate di Napoli (1962) di Nanni Loy, p. 52.

Lord of the Flies (*Il signore delle mosche*, 1963) di Peter Brook, pp. 129, 132, 289.

The Professionals (*I professionisti*, 1966) di Richard Brooks, p. 263 n.

Bitka na Neretvi (*La battaglia della Neretva*, 1969) di Veljko Bulajic, p. 56 n.

La caduta degli dei – Götterdämmerung (1969) di Luchino Visconti, pp. 212, 216-18, 291.

The Wild Bunch (*Il mucchio selvaggio*, 1969) di Sam Peckinpah, p. 263 n.

Airport (*id.*, 1970) di George Seaton, pp. 93 e n, 95-96 e n, 98, 102, 168, 178, 292.

Le Charme discret de la bourgeoisie (*Il fascino discreto della borghesia*, 1972) di Luis Buñuel, pp. 152, 290.

The Poseidon Adventure (*L'avventura del Poseidon*, 1972) di Ronald Neame, pp. 93, 97-98, 103, 168, 178, 289, 291.

Gruppo di famiglia in un interno (1974) di Luchino Visconti, pp. 212, 218.

Murder on the Orient Express (*Assassinio sull'Orient Express*, 1974) di Sidney Lumet, pp. 103-04, 105 e n.

The Towering Inferno (*L'inferno di cristallo*, 1974) di John

Guillermín, pp. 93 n, 112 n.

Nashville (*id.*, 1975) di Robert Altman, pp. 85 e n, 114 e n, 115, 143, 160 n, 181, 276, 282, 283 e n, 284, 285 e n, 286-87, 289-90, 292.

O thiasos (*La recita*, 1975) di Theodoros Anghelopulos, p. 56 n.

The Cassandra Crossing (*Cassandra Crossing*, 1976) di George Pan Cosmatos, pp. 93, 101, 107, 168.

La Communion solennelle (*La prima comunione di Julien*, 1976) di René Feret, p. 223.

L'eredità Ferramonti (1976) di Mauro Bolognini, pp. 219, 291.

The Choirboys (*I ragazzi del coro*, 1977) di Robert Aldrich, p. 263.

L'albero degli zoccoli (1978) di Ermanno Olmi, p. 210.

A Wedding (*Un matrimonio*, 1978) di Robert Altman, pp. 77-79, 85, 88, 160 n, 181, 201, 203, 286, 290.

L'ingorgo – Una storia impossibile (1979) di Luigi Comencini, pp. 140, 143-44.

Return of the Secaucus 7 (*id.*, 1979) di John Sayles, p. 258 n.

Fame (*Saranno famosi*, 1980) di Alan Parker, pp. 110, 111 e n, 115-16, 118.

Fontamara (1980) di Carlo Lizzani, p. 47 n.

La terrazza (1980) di Ettore Scola, pp. 155-56, 159, 160 n, 162, 223, 271, 290.

Midsummer Night's Sex Comedy (*Una commedia sexy in una notte di mezza estate*, 1982) di Woody Allen, p. 232 n.

La notte di San Lorenzo (1982) di Paolo e Vittorio Taviani, p. 221 n.

Le Bal (*Ballando ballando*, 1983) di Ettore Scola, pp. 156, 283-84.

The Big Chill (*Il grande freddo*, 1983) di Lawrence Kasdan, pp. 257, 258-59 e n.

Les Favoris de la Lune (*I favoriti della luna*, 1984) di Otar Iosseliani, p. 281 n.

Heimat – Eine Chronik in elf Tellen (*Heimat*, 1984) di Edgar Reitz, p. 230.

A Chorus Line (*Chorus Line*, 1985) di Richard Attenborough, pp. 111, 115-16, 283.

Hannah and Her Sisters (*Hannah e le sue sorelle*, 1985) di Woody Allen, pp. 232, 234.

La famiglia (1986) di Ettore Scola, pp. 155-56. 223-24, 288, 291.

Speriamo che sia femmina (1986) di Mario Monicelli, p. 224 n.

Babettes gaestebud (*Il pranzo di Babette*, 1987) di Gabriel Axel, p. 166.

Beyond Therapy (*Terapia di gruppo*, 1987) di Robert Altman, pp. 258-59.

The Dead (*The Dead – Gente di Dublino*, 1987) di John Huston, pp. 20, 89, 92 e n, 150, 201, 289, 291-92.

Kamikazen – Ultima notte a Milano (1987) di Gabriele Salvatores, pp. 248 e n, 252.

Compagni di scuola (1988) di Carlo Verdone, pp. 248, 252-53, 255, 257, 259 n, 291.

Milou en Mai (*Milou a maggio*, 1989) di Louis Malle, pp. 83 e n, 85 e n, 88.

L'aria serena dell'ovest (1990) di Silvio Soldini, p. 281.

Lord of the Flies (*Il signore delle mosche*, 1990) di Harry Hook, pp. 129, 132, 289.

Mediterraneo (1991) di Gabriele Salvatores, pp. 248-49, 252.

Parenti serpenti (1991) di Mario Monicelli, p. 224 n.

Howards End (*Casa Howard*, 1992) di James Ivory, pp. 71 n, 86 e n, 87 n, 201, 292.

Husbands and Wives (*Mariti e mogli*, 1992) di Woody Allen, pp. 232-33, 282 n.

Reservoir Dogs (*Le iene – Cani da rapina*, 1992) di Quentin Tarantino, pp. 267, 269-70, 275.

Fiorile (1993) di Paolo e Vittorio Taviani, pp. 221, 228.

Magnificat (1993) di Pupi Avati, p. 282 n.

Short Cuts (*America oggi*, 1993) di Robert Altman, pp. 20, 80, 143, 180-81, 187, 189, 202, 284, 285 e n, 287, 289-90.

Prêt-à-porter – Ready to Wear (*Prêt-à-porter*, 1994) di Robert Altman, pp. 115, 282, 285-86, 290, 292.

Pulp Fiction (*id.*, 1994) di Quentin Tarantino, pp. 143, 189, 269-71, 275.

Riget (*The Kingdom – Il Regno*, 1994) di Lars von Trier, pp. 120-22, 124-25 n, 288.

The Stand (*L'ombra dello scorpione*, 1994) di Mick Garris, p. 133 n.

Ferie d'agosto (1995) di Paolo Virzì, pp. 162, 202, 290.

Mighty Aphrodite (*La dea dell'amore*, 1995) di Woody Allen, pp. 9, 10 n.

La scuola (1995) di Daniele Luchetti, p. 118.

Everyone Says I Love You (*Tutti dicono I love you*, 1996) di Woody Allen, pp. 11 n, 232, 234.

Kansas City (*id.*, 1996) di Robert Altman, p. 263 n.

The Last Supper (*Una cena quasi perfetta*, 1996) di Stacy Title, p. 164.

Sleepers (*id.*, 1996) di Barry Levinson, p. 263 n.

On connaît la chanson (*Parole, parole, parole...*, 1997) di Alain Resnais, pp. 44 n, 77.

Riget II (*The Kingdom 2*, 1997) di Lars von Trier, pp. 120 e n, 123-24, 288.

La cena (1998) di Ettore Scola, pp. 143, 155-56, 160, 162-63.

Cube (*Cube – Il cubo*, 1998) di Vincenzo Natali, p. 136 n.

Dogme #1 Festen (*Festen – Festa in famiglia*, 1998) di Thomas Vinterberg, p. 224.

L'ultimo capodanno (1998) di Marco Risi, p. 192.

La Bûche (*Pranzo di Natale*, 1999) di Danièle Thompson, pp. 164-65, 202.

Cookie's Fortune (*La fortuna di Cookie*, 1999) di Robert Altman, pp. 202.

Le Goût des autres (*Il gusto degli altri*, 1999) di Agnès Jaoui, p. 282 n.

- Amores perros* (*id.*, 2000) di Alejandro González Iñárritu, pp. 270-72.
- Dr. T & the Women* (*Il dottor T e le donne*, 2000) di Robert Altman, pp. 80, 190, 202, 289.
- Love's Labour's Lost* (*Pene d'amor perdute*, 2000) di Kenneth Branagh, p. 226 n.
- Magnolia* (*id.*, 2000) di Paul Thomas Anderson, pp. 80, 183 n, 186, 189-90, 192, 275-76, 289.
- Traffic* (*id.*, 2000) di Steven Soderbergh, p. 282 n.
- Gosford Park* (*id.*, 2001) di Robert Altman, pp. 67, 71, 75, 77, 115, 150, 202.
- The Royal Tenenbaums* (*I Tenenbaum*, 2001) di Wes Anderson, pp. 234-35, 291.
- Sidewalks of New York* (*I marciapiedi di New York*, 2001) di Edward Burns, p. 282 n.
- Dog Soldiers* (*id.*, 2002) di Neil Marshall, p. 147.
- 8 Femmes* (*8 donne e un mistero*, 2002) di François Ozon, pp. 76-77.
- The Company* (*id.*, 2003) di Robert Altman, pp. 114, 116, 118, 285, 289.
- Gli indesiderabili* (2003) di Pasquale Scimeca, p. 263 n.
- Love Actually* (*Love Actually – L'amore davvero*, 2003) di Richard Curtis, p. 282 n.
- Ma che colpa abbiamo noi* (2003) di Carlo Verdone, pp. 255, 257, 259, 291.
- Passato prossimo* (2003) di Maria Sole Tognazzi, p. 258
- Comme une image* (*Così fan tutti*, 2004) di Agnès Jaoui, p. 282 n.
- Crash* (*Crash – Contatto fisico*, 2004) di Paul Haggis, pp. 143 e n, 275, 277.
- Saw* (*Saw – L'enigmista*, 2004) di James Wan, p. 136 n.
- The Descent* (*The Descent – Discesa nelle tenebre*, 2005) di Neil Marshall, pp. 140 e n, 147-48.
- Romance & Cigarettes* (*id.*, 2005) di John Turturro, p. 226 n.

Romanzo criminale (2005) di Michele Placido, pp. 260-61.

A casa nostra (2006) di Francesca Comencini, p. 282 n.

Babel (*id.*, 2006) di Alejandro González Iñárritu, pp. 143, 273, 277.

Bobby (*id.*, 2006) di Emilio Estevez, p. 277 n.

Cœurs (*Cuori*, 2006) di Alain Resnais, p. 44 n.

Fauteuils d'orchestre (*Un po' per caso, un po' per desiderio*, 2006) di Danièle Thompson, p. 44 n.

A Prairie Home Companion (*Radio America*, 2006) di Robert Altman, pp. 6, 282, 286.

Shortbus (*Shortbus – Dove tutto è permesso*, 2006) di John Cameron Mitchell, p. 287 n.

La Graine et le Mulet (*Cous cous*, 2007) di Abdel Kechiche, p. 167.

Amore, bugie e calcetto (2008) di Luca Lucini, p. 255 n.

The Burning Plain (*The Burning Plain – Il confine della solitudine*, 2008) di Guillermo Arriaga, p. 275 n.

Un Conte de Noël (*Racconto di Natale*, 2008) di Arnaud Desplechin, p. 222 n.

Due partite (2008) di Enzo Monteleone, p. 247 n.

Un giorno perfetto (2008) di Ferzan Ozpetek, pp. 28-29.

Gomorra (2008) di Matteo Garrone, p. 29 n.

Le Grand alibi (*Alibi e sospetti*, 2008) di Pascal Bonitzer, p. 73 n.

Lønsj (*Cold Lunch*, 2008) di Eva Sørhaug, p. 186 n.

Paris (*Parigi*, 2008) di Cédric Klapisch, p. 44 n.

Pranzo di ferragosto (2008) di Gianni Di Gregorio, p. 167 e n.

Si può fare (2008) di Giulio Manfredonia, p. 167 n.

Vantage Point (*Prospettive di un delitto*, 2008) di Pete Travis, p. 28 n.

Crossing Over (*id.*, 2009) di Wayne Kramer, p. 277 n.

Ex (2009) di Fausto Brizzi, p. 255 n.

Valentine's Day (*Appuntamento con l'amore*, 2010) di Garry Marshall, p. 282 n.

Indice delle serie televisive corali

- Angels in America* (*id.*, 6 episodi, 2004), p. 282 n.
- Brothers & Sisters* (*Brothers & Sisters – Segreti di famiglia*, 5 stagioni, 109- episodi, 2006- in corso), p. 239 n.
- Collision* (*id.*, 5 episodi, 2009), p. 147 n.
- Desperate Housewives* (*Desperate Housewives – I segreti di Wisteria Lane*, 7 stagioni, 158- episodi, 2004-in corso), pp. 263, 266.
- E.R.* (*E.R. – Medici in prima linea*, 15 stagioni, 331 episodi, 1994-2009), p. 120.
- Fame* (*Saranno famosi*, 6 stagioni, 136 episodi, 1982-87), p. 114.
- Friends* (*id.*, 10 stagioni, 236 episodi, 1996-2006), pp. 263, 266.
- Grey's Anatomy* (*id.*, 7 stagioni, 150- episodi, 2005- in corso), p. 120.
- Harper's Island* (*id.*, 13 episodi, 2009), p. 73 n.
- Homicide: Life on the Street* (*Homicide*, 7 stagioni, 122 episodi, 1993-99), p. 123.
- How the West Was Won* (*Alla conquista del West*, 3 stagioni, 25 episodi, 1976-79), p. 227 n.
- Kingdom Hospital* (*id.*, 13 episodi, 2004), p. 120 n.
- Lost* (*id.*, 6 stagioni, 121 episodi, 2004-10), pp. 95 n, 125 e n, 126, 128, 132-33, 135 e n, 136 n, 137, 240.
- M*A*S*H* (*id.*, 11 stagioni, 251 episodi, 1972-83), p. 260 n.
- Modern Family* (*id.*, 2 stagioni, 37- episodi, 2009-in corso), p. 233 n.
- Il mulino del Po* (2 stagioni, 9 episodi, 1963, 1971), p. 209 n.
- Oz* (*id.*, 6 stagioni, 57 episodi, 1997-2003), pp. 125, 136 e n, 138 e n, 262.
- Persons Unknown* (*Persone sconosciute*, 13 episodi, 2010), p. 135 n.
- Peyton Place* (*id.*, 5 stagioni, 514 episodi, 1964-69), p. 265 n.
- Prison Break* (*id.*, 4 stagioni, 81 episodi, 2005-09), p. 125 n.

I ragazzi della 3^a C (3 stagioni, 33 episodi, 1987-89), p. 109 n.

Return to Peyton Place (2 stagioni, 425 episodi, 1972-74), p. 265 n.

Romanzo criminale (2 stagioni, 22 episodi, 2008-10), pp. 260, 262.

Roots (Radici), 8 episodi, 1977), p. 237 n.

Roots: The Next Generations (Radici: Le nuove generazioni), 7 episodi, 1979), p. 237 n.

Six Feet Under (*id.*, 5 stagioni, 63 episodi, 2001-05), pp. 237 e n, 239-40, 241 e n.

The Sopranos (I Soprano), 6 stagioni, 86 episodi, 1999-2007), pp. 237 e n, 238, 240-41.

Survivors (I sopravvissuti), 3 stagioni, 38 episodi, 1975-77), p. 133 n.

Survivors (*id.*, 2 stagioni, 12 episodi, 2008-10), p. 133 n.

Traffik (*id.*, 6 episodi, 1989), p. 282 n.

24 (*id.*, 8 stagioni, 192 episodi, 2001-2010), p. 102 n.

Twin Peaks (I segreti di Twin Peaks), 2 stagioni, 30 episodi, 1990-91), pp. 123, 125 e n, 237 e n, 265.

Upstairs, Downstairs (Su e giù per le scale), 5 stagioni, 68 episodi, 1971-75), p. 73.

The Wire (*id.*, 5 stagioni, 60 episodi, 2002-08), p. 29 n.

Bibliografia⁶⁴¹

⁶⁴¹ La bibliografia è in ordine alfabetico, senza alcuna divisione interna. Poiché dei volumi non è indicato l'anno originale di pubblicazione, bensì quello dell'edizione

- AA.VV., *Bolognini*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1977.
- AA.VV., *La cena*, Roma, Gremese, 1999.
- AA.VV., *Il cinema secondo Germi*, Roma, ANCCI, 1990.
- AA.VV., *Dodici interviste*, traduzione di Antonella Longardi, Roma, Arcana, 1980.
- AA.VV., *Il dogma della libertà. Conversazioni con Lars von Trier*, Palermo, Edizioni della Battaglia, 1999.
- AA.VV., “*Domenica d'agosto*”. *Sceneggiatura originale dell'omonimo film di Luciano Emmer*, Mantova, Circolo del Cinema, 1998.
- AA.VV., *Mostri al microscopio. Critica del cinema "catastrofico"*, Venezia, Marsilio, 1980.
- AA.VV., *Tutto "Heimat". 30 film di Edgar Reitz*, Ascoli Piceno, Assessorato alla Cultura, 2005.
- ACCARDO, Alessio – ACERBO, Gabriele, *My name is Virzì. L'avventurosa storia di un regista di Livorno*, Genova, Le Mani, 2010.
- ADAMS, Richard, *Watership Down*, London, Penguin, 1973 [trad. it. *La collina dei conigli*, traduzione di Pier Francesco Paolini, Milano, Rizzoli, 2005].
- AFFINATI, Eraldo, *Postfazione a Giorgio Bassani, Cinque storie ferraresi. Dentro le mura*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 201-12.
- AKASS, Kim – McCABE, Janet (a cura di), *Reading "Six Feet Under": TV to Die for*, London, I.B. Tauris, 2005.
- ALBERTAZZI, Silvia, *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- ALIGHIERI, Dante, *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 voll., «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2006.
- ALLISON, Davey, *Entretien avec John Huston sur les Morts*, traduzione di Jean A. Gili, «Positif», n. 320, ottobre 1987, pp. 5-6.

consultata, nei casi di testi di uno stesso autore si è ricorso all'ordine alfabetico per titoli. Per quanto riguarda i romanzi, sono presenti in bibliografia solo quelli i cui dialoghi vengono espressamente citati all'interno del lavoro.

ALTER, Maria P., *From "Der Reigen" to "La Ronde": Trasposition of a Stageplay to the Cinema*, «Literature/Film Quarterly», vol. 24, n. 1, 1996, pp. 52-56.

ALTMAN, Rick, *The American Film Musical*, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 1989.

ALTMAN, Rick, *Film/Genre*, London, BFI, 1999 [trad. it. *Film/Genere*, traduzione di Antonella Santambrogio, Milano, Vita e Pensiero, 2004].

ALTMAN, Robert – FELLOWES, Julian (a cura di), *Gosford Park: The Shooting Script*, New York, Newmarket Press, 2002.

ALVARO, Corrado, *Ultimo diario (1948-1956)*, Milano, Bompiani, 1961.

AMIGONI, Ferdinando, *Il modo mimetico-realistico*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

ANDREW, Dudley, *Cinema francese: gli anni Trenta*, traduzione di Giuliana Muscio, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, vol. III.1, Torino, Einaudi, 2000, pp. 445-72.

ANDREW, Dudley, *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1984.

ANTAMORO, Nicola, *L'avventura del Poseidon*, «Rivista del Cinematografo», n. 5, maggio 1973, pp. 219-20.

ANTONIONI, Michelangelo, *Fedeltà a Pavese*, «Cinema Nuovo», n. 76, 10 febbraio 1956, p. 88.

ANTONIONI, Michelangelo, *Le amiche* in *Sei film*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 3-103.

APRÀ, Adriano (a cura di), *Ermanno Olmi. Il cinema, i film, la televisione, la scuola*, Venezia, Marsilio, 2003.

APRÀ, Adriano (a cura di), *Luigi Comencini. Il cinema e i film*, Venezia, Marsilio, 2007.

APRÀ, Adriano, *Variazioni sul neorealismo*, in AA.VV., *La città del cinema. I primi cento anni del cinema italiano*, Milano, Skira, 1995, pp. 125-33.

- ARISTOTELE, *Poetica*, traduzione e cura di Manara Valgimigli, «I Classici», vol. II, Milano, Mondadori, 2008, pp. 987-1067.
- AUDÉ, Françoise, *La mort et l'utopie*, «Positif», n. 348, febbraio 1990, pp. 62-63.
- AUMONT, Jacques – BERGALA, Alain – MARIE, Michel – VERNET, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1999 [trad. it. *Estetica del film*, traduzione di Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 1999].
- AUSTER, Al, *Fame*, «Cineaste», n. 4, 1980, pp. 34-35.
- AVONDOLA, Carlo, *Il dottor T e le donne*, «SegnoCinema», n. 106, novembre-dicembre 2000, p. 48.
- BACHTIN, Michail, *Problemy poetiki Dostoevskogo* [trad. it. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, traduzione di Giuseppe Garritano, Torino, Einaudi, 1968].
- BACHTIN, Michail, *Voprosy literatury i estetiki* [trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979].
- BAINBRIDGE, Caroline, *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*, London, Wallflower, 2007.
- BALDELLI, Pio, *Luchino Visconti*, Milano, Gabriele Mazzotta, 1982.
- BANDIRALI, Luca, *Amores perros*, «SegnoCinema», n. 109, maggio-giugno 2001, pp. 46-47.
- BARESANI, Camilla, *Un secolo al Grand Hotel*, «Il Sole 24 Ore. Domenica», 28 marzo 2010, n. 86, p. 38.
- BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984 [trad. it. *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, traduzione di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi, 1988].
- BASSANI, Giorgio, *Una notte del '43*, in Giorgio Bassani, *Cinque storie ferraresi. Dentro le mura*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 163-200.
- BATAILLARD, Pascal – SIPIÈRE, Dominique (a cura di), *"Dubliners", James Joyce – "The Dead", John Huston*, Paris, Ellipses, 2000.
- BAUM, Vicki, *Grand Hotel*, cura e traduzione di Mario Rubino, Palermo, Sellerio, 2009.
- BAXTER, John, *Woody Allen: A Biography* [trad. it. *Woody Allen. La biografia*, traduzione di Susanna Rossi, Torino, Lindau, 2001].

- BAZIN, André, *Jean Renoir*, Paris, Champ Libre, 1971.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1958-62 [trad. it. *Che cosa è il cinema?*, traduzione di Adriano Aprà, Milano, Garzanti, 2004].
- BELLAVITA, Andrea, *The Company*, «SegnoCinema», n. 127, maggio-giugno 2004, pp. 63-64.
- BELLAVITA, Andrea, *Il dottor T e le donne*, «SegnoCinema», n. 106, novembre-dicembre 2000, pp. 46-47.
- BENCIVENNI, Alessandro, *Luchino Visconti*, Milano, Il Castoro, 2008.
- BERNARD, Jami, *Quentin Tarantino: The Man and His Movies* [trad. it. *Quentin Tarantino. L'uomo e i film*, traduzione di Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 1996].
- BERNARDELLI, Andrea – CESERANI, Remo, *Il testo narrativo*, Bologna, il Mulino, 2005.
- BERNARDI, Auro, *Luis Buñuel*, Genova, Le Mani, 2000.
- BERTELLI, Pino, *Cinema dell'eresia. Gli incendiari dell'immaginario*, Santa Giustina (Rimini), NdA Press, 2005.
- BERTELLI, Pino, *Luis Buñuel. Il fascino discreto dell'anarchia*, Pisa, Biblioteca Franco Serantini, 1996.
- BERTINI, Antonio (a cura di), *Ettore Scola. Il cinema e io*, Roma, Officina, 1996.
- BERTONI, Federico, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- BERTOZZI, Marco (a cura di), *Il cinema, l'architettura, la città*, Roma, Librerie Dedalo, 2001.
- BISPURI, Ennio, *Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 2006.
- BITTANTI, Matteo, *The Magnificent Andersons*, «Cineforum», n. 415, giugno 2002, pp. 20-26.
- BJÖRKMAN, Stig, *Woody om Allen. Med Egna Ord* [trad. it. *Woody, Io, Woody e Allen. Un regista si racconta*, a cura di Stig Björkman, traduzione di Annalisa Cara, Giampiero Cara e Lucio Carbonelli, Roma,

Minimum Fax, 2005].

BOCCHI, Pier Maria – PEZZOTTA, Alberto, *Mauro Bolognini*, Milano, Il Castoro, 2008.

BOCELLI, Arnaldo, *Letteratura del Novecento*, Caltanissetta – Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1975.

BOURNEUF, Roland – OUELLET, Réal, *L'univers du roman*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1972 [trad. it. *L'universo del romanzo*, traduzione di Ornella Galdenzi, Torino, Einaudi, 1981].

BOTTIROLI, Giovanni, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.

BOTTIROLI, Giovanni, *Il cinema di fronte alla teoria (e viceversa). A scuola con Tom & Jerry*, «SegnoCinema», n. 154, novembre-dicembre 2008, pp. 4-7.

BOUQUET, Stéphane, *Au royaume des ombres*, «Cahiers du cinéma», n. 493, luglio-agosto 1995, pp. 50-51.

BRAGAGLIA, Cristina, *L'angelo sterminatore*, volume allegato all'edizione dvd Multimedia San Paolo, 2006.

BRAGAGLIA, Cristina, *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema (1895-1990)*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia, 1993.

BRAGAGLIA, Cristina, *La realtà dell'immagine in Luis Buñuel*, Bologna, Pàtron, 1975.

BRAGAGLIA, Cristina, *Sequenze di gola. Cinema e cibo*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2002.

BRANCATO, Sergio, *Per una sociologia delle Tv-series. Il sesso, la città e la morte. Da "Superman" a "CSI": origini e sviluppo del racconto seriale*, «SegnoCinema», n. 142, novembre-dicembre 2006, pp. 17-20.

BRANDI, Paolo, *Parole in movimento. L'influenza del cinema sulla letteratura*, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2007.

BRION, Patrick, *John Huston. Biographie, filmographie illustrée, analyse critique*, Paris, Éditions de La Martinière, 2003.

BROWNLOW, Kevin, *The Parade's Gone by...*, New York, Alfred A. Knopf, 1968.

- BROZZONI, Vera, *Ma che colpa abbiamo noi*, «Cineforum», n. 423, marzo 2003, pp. 41, 86.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Cinema italiano dal neorealismo alla "Dolce vita"*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, vol. III.1, Torino, Einaudi, 2000, pp. 583-612.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Identità e radici culturali*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Miti, luoghi, divi*, vol. I.1, Torino, Einaudi, 1999, pp. 3-50.
- BRUNETTA, Gian Piero, *Storia e storiografia del cinema*, in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale. Teorie, strumenti, memorie*, vol. V, Torino, Einaudi, 2001, pp. 191-219.
- BRUNI, Pino, *Il cinema Northern. Storia del cinema horror e di fantascienza*, Chieti, Libreria Universitaria, 1996.
- BRUZZONE, Natalino, *Appunti e ipotesi per il cinema di Robert Altman*, «Cinema 60», nn. 107-08, gennaio-aprile 1976, pp. 22-35.
- BUCCHERI, Vincenzo, *Note dall'eclisse. Quel che resta della settimana arte*, «SegnoCinema», n. 152, luglio-agosto 2008, pp. 4-9.
- BUCCHERI, Vincenzo, *La scienza del sogno. Scritti critici 1992-2009*, Milano, Il Castoro, 2010.
- BUCCHERI, Vincenzo, *Lo stato di un'arte. Il cinema in questione. Post-teorie, neo-teorie, anti-teorie*, «SegnoCinema», n. 155, gennaio-febbraio 2009, pp. 4-9.
- BURKE, Frank M., *Reason and Unreason in Federico Fellini's "I vitelloni"*, «Literature/Film Quarterly», vol. 8, n. 2, 1980, pp. 116-24.
- CALVINO, Italo, *"Le amiche" e Pavese*, «Notiziario Einaudi», nn. 11-12, novembre-dicembre 1955, p. 12.
- CALVINO, Italo, lettera a Cesare Pavese, Sanremo, 27 luglio 1949, in Cesare Pavese, *Lettere 1945-1950*, Torino, Einaudi, 1966, p. 408.
- CAMERINI, Claudio, *Alberto Lattuada*, Firenze, La Nuova Italia, 1981.
- CANFORA, Luciano, *Storia della letteratura greca*, Roma-Bari, Laterza, 2008.

- CANOVA, Gianni, *The Descent – Discesa nelle tenebre*, «Duellanti», n. 21, novembre 2005, pp. 6-7.
- CAPITINI, Aldo, *Arte corale*, «Cinema», n. 57, marzo 1951, p. 109.
- CARDULLO, Robert J., *The Space in the Distance: A Study of Altman's "Nashville"*, «Literature/Film Quarterly», vol. 4, n. 4, 1976, pp. 313-24.
- CARMAGNOLA, Fulvio, *Plot, il tempo del raccontare nel cinema e nella letteratura*, Roma, Meltemi, 2004.
- CARVER, Raymond, *Short Cuts*, London, The Harvill Press, 1993 [trad. it. *America oggi*, traduzione di Riccardo Duranti, Roma, Minimum Fax, 2009].
- CASSETTI, Francesco, *Teorie del cinema (1945-1990)*, Milano, Bompiani, 2004.
- CASEY, James, *La famiglia nella storia*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- CASSINI, Marco, *Marco Cassini racconta Raymond Carver*, Torino, Paravia, 1997.
- CASTELLANO, Alberto, *Intervista a Carlo Verdone. Un malin... comico d'autore*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.
- CATTINI, Alberto, *Luis Buñuel*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.
- CECCHI D'AMICO, Suso, *Storie di cinema (e d'altro). L'Italia di scrittori, giornalisti, politici, registi, attori, musicisti dagli anni Trenta a oggi*, Milano, Garzanti, 1996.
- CENTANNI, Monica, *Rappresentare Atene*, in Monica Centanni (a cura di), *Eschilo. Le tragedie*, «I Classici», Milano, Mondadori, 2007, pp. IX-LVIII.
- CESARANO, Daniele, *Il Dandy c'est moi*, intervista a cura di Fabio Morici, «Script», nn. 46-47, inverno 2008 – primavera 2009, pp. 59-63.
- CESERANI, Remo, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, London, Cornell University Press, 1989 [trad. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*,

traduzione di Elisabetta Graziosi, Milano, il Saggiatore, 2003].

CHERCHI USAI, Paolo, *David Wark Griffith*, Milano, Il Castoro, 2008.

CHERCHI USAI, Paolo, *Gosford Park*, «SegnoCinema», n. 114, marzo-aprile 2002, pp. 31-32.

CHERCHI USAI, Paolo, *Prêt-à-porter*, «SegnoCinema», n. 72, marzo-aprile 1995, pp. 35-36.

CHIARINI, Paolo, *Prefazione* ad Arthur Schnitzler, *Girotondo*, Torino, Einaudi, 2007, pp. V-IX.

CHIESI, Roberto, *La cena*, «SegnoCinema», n. 95, gennaio-febbraio 1999, pp. 54-55.

CHRISTIE, Agatha, *And Then There Were None*, New York, Berkley Books, 1991 [trad. it. *Dieci piccoli indiani*, traduzione di Beata Della Frattina, Milano, Mondadori, 1998].

CHRISTIE, Agatha, *Murder on the Orient Express*, New York, Berkley Publishing Group, 2004 [trad. it. *Assassinio sull'Orient-Express*, traduzione di Alfredo Pitta, Torino, Hachette, 2002].

CLARENS, Carlos, *George Cukor*, London, BFI, 1976.

COMENCINI, Luigi, *“L'ingorgo”*. *Sceneggiatura scritta in collaborazione con Ruggero Maccari e Bernardino Zapponi*, Bologna, Cappelli, 1979.

COMUZIO, Ermanno, *George Cukor*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

COMUZIO, Ermanno, *Questioni di metodo. Una, dieci, cento storie del cinema*, «Cineforum», n. 461, gennaio-febbraio 2007, pp. 38-45.

CORTÁZAR, Julio, *La autopista del sur*, in *Todos los fuegos el fuego* [trad. it. *L'autostrada del sud*, traduzione di Flavio Nicoletti Rossini, in *Tutti i fuochi il fuoco*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 3-29].

CORTELLAZZO, Sara – TOMASI, Dario *Letteratura e cinema*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

COSTA, Antonio, *Immagine di un'immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET, 1993.

COSTANTINO, Jonny, *Parabole d'entropia in una polveriera*, «Cineforum», n. 459, novembre 2006, pp. 13-17.

- COWIE, Peter, *Lord of the Flies*, «Films and Filming», agosto 1964, pp. 21-22.
- CUNNINGHAM, Frank R., *Sidney Lumet: Film and Literary Vision*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2001.
- CUNNINGHAM, Frank R., *Sidney Lumet's Humanism: The Return to the Father in "Twelve Angry Men"*, «Literature/Film Quarterly», vol. 14, n. 2, 1986, pp. 112-21.
- D'AGOSTINI, Paolo, *Andrzej Wajda*, Milano, Il Castoro, 1992.
- D'ALTO, Davide, *Robert Altman. Dal teatro al cinema*, Alessandria, Falsopiano, 2001.
- D'ARBELA, Serena, *Nuovo Cinema Polacco. L'inquietudine e lo schermo da Wajda e Zanussi al quarto cinema*, Roma, Roberto Napoleone, 1981.
- DAVIS, Todd F. – WOMACK, Kenneth, *Shepherding the Weak: The Ethics of Redemption in Quentin Tarantino's "Pulp Fiction"*, «Literature/Film Quarterly», vol. 26, n. 1, 1998, pp. 60-66.
- DE ANGELIS, Raoul Maria (a cura di), *Rossellini romanziere*, «Cinema», n. 29, dicembre 1949, p. 356.
- DE BEAUMARCHAIS, Pierre-Augustin Caron, *Le Mariage de Figaro* [trad. it. *Le nozze di Figaro*, traduzione di Felice Filippini, Milano, Rizzoli, 1953].
- DEBENEDETTI, Giacomo, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1998.
- DE BERNARDINIS, Flavio, *Robert Altman*, Milano, Il Castoro, 1995.
- DE BERNARDINIS, Flavio, *Romanzo criminale*, «SegnoCinema», n. 136, novembre-dicembre 2005, pp. 34-36.
- DE FEDERICIS, Lidia, *Letteratura e storia*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- DELANEY, Bill, *Short Cuts*, 2006, in <http://www.enotes.com/short-cuts-salem/short-cuts>
- DEL CORNO, Dario, *Introduzione* a Dario Del Corno (a cura di), *Sofocle. Le tragedie*, «I Classici», Milano, Mondadori, 2007, pp. IX-XL.

- DELLONTE, Carlo – GLAVIANO, Giorgio, *"Lost" e i suoi segreti*, Roma, Dino Audino, 2007.
- DE LUCA, Alessandra, *Festen – Festa in famiglia*, «SegnoCinema», n. 95, gennaio-febbraio 1999, pp. 50-51.
- DE LUCA, Alessandra, *Magnolia*, «SegnoCinema», n. 103, maggio-giugno 2000, pp. 57-58.
- DE MARINIS, Gualtiero, *Che tipo di fiori erano, se c'erano?*, «Cineforum», n. 328, ottobre 1993, pp. 8-10.
- DE NICOLA, Francesco, *Neorealismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1996.
- DERRY, Charles, *Robert Altman*, in Christopher Lyon – Susan Doll (a cura di), *The MacMillan Dictionary. Films and Filmmakers: Volume II. Directors/Filmmakers*, London, MacMillan Publishers, 1984, pp. 15-17.
- DE SANCTIS, Filippo M., *Sesso e coralità in una storiella vana*, «Cinema», n. 136, giugno 1954, pp. 352-53.
- DE SANTI, Gualtiero, *Carlo Lizzani*, Roma, Gremese, 2001.
- DE SANTI, Gualtiero, *Sidney Lumet*, Firenze, La Nuova Italia, 1987.
- DE SANTI, Gualtiero – VALLI, Bernardo (a cura di), *Carlo Lizzani. Cinema, storia e storia del cinema*, Napoli, Liguori, 2007.
- DE SANTI, Pier Marco – VITTORI, Rossano, *I film di Ettore Scola*, Roma, Gremese, 1987.
- DE SICA, Vittorio – ZAVATTINI, Cesare, *Il giudizio universale. Un film di Dino De Laurentiis*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1961.
- DE VINCENTI, Giorgio, *Jean Renoir. La vita, i film*, Venezia, Marsilio, 1996.
- DEVOTO, Gianni, *Itinerario stilistico*, Firenze, Le Monnier, 1975.
- DIANA, Mariolina, *Le quattro giornate di Napoli*, in Sara Cortellazzo – Massimo Quaglia (a cura di), *Cinema e resistenza*, Torino, Celid, 2005, pp. 47-51.
- DI BENEDETTO, Vincenzo – MEDDA, Enrico, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 1997.

- DI CARLO, Carlo (a cura di), *Il cinema di Michelangelo Antonioni*, Milano, Il Castoro, 2002.
- DI GIAMMATTEO, Fernaldo, *Milestones. I trenta film che hanno segnato la storia del cinema*, Torino, UTET, 1998.
- DI GIAMMATTEO, Fernaldo, *Lo sguardo inquieto. Storia del cinema italiano (1940-1990)*, Firenze, La Nuova Italia, 1997.
- DILLON, Jeanne, *Ermanno Olmi*, Firenze, La Nuova Italia, 1985.
- DIMARTINO, Tania – FALCOLINI, Lori, “*Desperate Housewife*”: *un'analisi psico-strutturale*, «Script», nn. 38-39, aprile-novembre 2005, pp. 100-17.
- D'OLIVO, Antonio, *Carlo Verdone*, Milano, Il Castoro, 2008.
- D'ONOFRIO, Mara – RIZZELLO, Filippo, *Six Feet Under*, in Franco Monteleone (a cura di), *Cult Series*, vol. II, Roma, Dino Audino, 2005, pp. 97-116.
- DOUGLAS, Mary, *Antropologia e simbolismo. Religione, cibo e denaro nella vita sociale*, traduzione di Eleonora Bona, Bologna, Il Mulino, 1985.
- DUPERRAY, Annick (a cura di), *Image et Texte. Robert Altman / Raymond Carver. “Short Cuts”*, Cedex, Université de Provence, 2000.
- DUSI, Nicola, *Cinema e semiotica oggi: lo stato dell'arte. Multimedia, corpo, sensorialità. La scienza dei segni e la fabbrica dei sogni: un confronto ancora aperto*, «SegnoCinema», n. 156, marzo-aprile 2009, pp. 26-30.
- ELLERO, Roberto, *America oggi*, «SegnoCinema», n. 64, novembre-dicembre 1993, pp. 25-26.
- ELLERO, Roberto, *Ettore Scola*, Milano, Il Castoro, 1996.
- ELSAESSER, Thomas, *Où finit le spectacle?... (à propos de “Nashville”)*, «Positif», n. 197, settembre 1977, pp. 21-27.
- ELSAESSER, Thomas – HAGENER, Malte, *Filmtheorie. Zur Einführung* [trad. it. *Teoria del film. Un'introduzione*, traduzione di Fulvia De Colle, Torino, Einaudi, 2009].
- EVANS, Peter William – SANTAOLALLA, Isabel (a cura di), *Luis Buñuel: New Readings*, London, BFI, 2004.

- FALASCHI, Giovanni, *Introduzione a Elio Vittorini, Conversazione in Sicilia*, Milano, Rizzoli, 2008.
- FALCIONI, Davide, *Train de mort. Delitti efferati e patti di sangue*, in Cristina Bragaglia – Davide Falcioni (a cura di), *In viaggio*, «Film/Letterature», Bologna, Gedit, 2004, pp. 47-55.
- FALDINI, Franca – FOFI, Goffredo (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano. Raccontata dai suoi protagonisti (1935-1959)*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- FARINA, Marcella, *Casa Ivory*, Roma, Dino Audino, 2005.
- FINETTI, Ugo, *Il tema della famiglia nell'opera di Visconti*, «Cinema Nuovo», n. 202, novembre-dicembre 1969, pp. 434-41.
- FIORI, Roberto – PALLANCH, Luca Pier Paolo, *Family Life. Riflessioni e schede per un cinema sulla famiglia*, Cantalupa (Torino), Effatà, 2000.
- FOFI, Goffredo (a cura di), *Luis Buñuel. Sette film*, Torino, Einaudi, 1974.
- FORGACS, David, *Rome Open City: Roma città aperta*, London, BFI, 2000.
- FORNARA, Bruno, *The Descent*, «Cineforum», n. 449, novembre 2005, p. 53.
- FORSTER, Edward M., *Howards End*, London, Penguin, 2000 [trad. it. *Casa Howard*, traduzione di Paola Campioli, Milano, Mondadori, 2007].
- FREY, Hugo, *Louis Malle*, Manchester – New York, Manchester University Press, 2004.
- FRODON, Jean-Michel, *Conversation avec Woody Allen* [trad. it. *Conversazione con Woody Allen*, traduzione di Elda Volterrani, Torino, Einaudi, 2001].
- FUENTES, Carlos, *Geografía de la Novela* [trad. it. *Geografia del romanzo*, traduzione di Luigi Dapelo, Milano, il Saggiatore, 2006].
- FUSILLO, Massimo, *Il romanzo greco. Polifonia ed eros*, Venezia, Marsilio, 1989.
- GABUTTI, Giuseppe, *Luis Buñuel. L'utopia della libertà*, Roma,

Edizioni Paoline, 1981.

GALLAGHER, Tess, *Soul Barnacles: On the Literature of a Relationship. Tess Gallagher and Raymond Carver* [trad. it. *Io & Carver. Letteratura di una relazione*, traduzione di Riccardo Duranti, Roma, Minimum Fax, 2004].

GALLI, Matteo, *Edgar Reitz*, Milano, Il Castoro, 2005.

GANDINI, Leonardo, *Lønsj*, «Cineforum», n. 479, novembre 2008, p. 76.

GARBOLI, Cesare, *Introduzione a Elsa Morante, La storia*, Torino, Einaudi, 1995, pp. V-XXVI.

GARNERO, Franco, *Invito alla lettura di Steinbeck*, Milano, Mursia, 1999.

GAROFALO, Marcello, *Terra. Acqua. Fuoco*, «SegnoCinema», n. 164, luglio-agosto 2010, p. 25.

GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989 [trad. it. *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, traduzione di Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 2006].

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972 [trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, traduzione di Lina Zecchi, Torino, Einaudi, 2006].

GIACCI, Vittorio, *Carlo Lizzani*, Milano, Il Castoro, 2009.

GIACOMELLI, Anna Maria – SAITTA, Italia, *La crisi dell'uomo e della società nei film di Visconti e di Antonioni*, Alba, Edizioni Paoline, 1972.

GIACOVELLI, Enrico, *Pietro Germi*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

GILI, Jean A., *Luigi Comencini*, Paris, Edilig, 1981 [trad. it. *Luigi Comencini*, traduzione di Cristiana Latini, Roma, Gremese, 2005].

GIRLANDA, Elio – TELLA, Annamaria, *Woody Allen*, Milano, Il Castoro, 2003.

GODIER, Rose-Marie, *L'Automate et le cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2005.

GOLDING, William, *Lord of the Flies*, London, Faber & Faber, 1962 [trad. it. *Il Signore delle Mosche*, traduzione di Filippo Donini, Milano,

Mondadori, 1992].

GORLIER, Claudio, nota introduttiva a Thomas Dixon Jr., *L'uomo del Ku Klux Klan*, traduzione di Bianca Tarozzi, atti del seminario di studi *Industria culturale e cinema in USA negli anni Dieci e Venti*, Venezia, 4-7 settembre 1975, pp. 5-16.

GOSETTI, Giorgio, *Luigi Comencini*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

GRASSI, Raffaella, *Territori di fuga. Il cinema di Gabriele Salvatores*, Alessandria, Falsopiano, 1997.

GRASSO, Aldo, *Buona maestra. Perché i telefilm sono diventati più importanti del cinema e dei libri*, Milano, Mondadori, 2007.

GRAZZINI, Giovanni, *Gli anni Sessanta in cento film*, Roma-Bari, Laterza, 1978.

GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens. Essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [trad. it. *Del senso*, traduzione di Stefano Agosti, Milano, Bompiani, 1974].

GUÉRIN, Marie-Anne, *Le collectionneur*, «Cahiers du cinéma», nn. 455-56, maggio 1992, pp. 24-25.

GUGLIELMINO, Salvatore, *Introduzione a Giovanni Verga, I Malavoglia*, Milano, Principato, 1985, pp. VII-XLIII.

GUIDONI, Giovanna, *"Desperate Housewives". Quando l'Io non è più padrone in casa propria*, «Script», nn. 46-47, inverno 2008 – primavera 2009, pp. 151-61.

GUIDORIZZI, Ernesto, *La narrativa italiana e il cinema*, Firenze, Sansoni, 1973.

GUISLAIN, Pierre, *"La Règle du jeu". Jean Renoir*, Paris, Hatier, 1990.

HALL, Mary Katherine, *The Reification of High Culture in Merchant-Ivory's "Howards End"*, «Literature/Film Quarterly», vol. 31, n. 3, 2003, pp. 221-26.

HART, Clive, *Joyce, Huston, and the Making of "The Dead"*, Monaco, Colin Smythe, 1988.

HAY, James, *Cose dell'altro mondo*, «Cinema & Cinema», n. 45, giugno 1986, pp. 18-20.

- HICKENLOOPER, Georges, *My Discussion with Louis: An Interview with Louis Malle*, «Cineaste», n. 2, 1991, pp. 12-17.
- HORCAJO, Arturo – HORCAJO, Carlos, *"La Règle du jeu" et le théâtre*, in AA.VV., *Analyses & Réflexions sur... Jean Renoir. "La Règle du jeu"*, Paris, Ellipses, 1998, pp. 12-17.
- IERMANO, Toni, *Introduzione* a Gaetano Carlo Chelli, *L'eredità Ferramonti*, Roma, Avagliano, 2000, pp. 5-22.
- IMARISIO, Eligio (a cura di), *"Cronache di poveri amanti". Pagine di celluloido*, Genova, Le Mani, 2010.
- IZZO, Donatella – SCARPINO, Cinzia (a cura di), *I Soprano e gli altri. I serial televisivi americani in Italia*, Milano, Shake, 2008.
- JANSEN, Monica, *La drammaturgia dell'impatto tra libro e film in "L'ultimo capodanno" di Niccolò Ammaniti e Marco Risi*, in Guido Bonsaver – Martin McLaughlin – Franca Pellegrini (a cura di), *Sinergie narrative. Cinema e letteratura nell'Italia contemporanea*, Firenze, Franco Cesati, 2008, pp. 169-77.
- KASS, Judith M., *Robert Altman: American Innovator*, New York, Popular Library, 1978.
- KATSAHNIA, Iannis, *Les ombres*, «Cahiers du cinéma», n. 403, gennaio 1988, pp. 20-21.
- KAY, Glenn – ROSE, Michael, *Disaster Movies*, Chicago, Chicago Review Press, 2006.
- KEANE, Stephen, *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe*, London, Wallflower, 2006.
- KENNEDY, Matthew, *Edmund Goulding's Dark Victory: Hollywood's Genius Bad Boy*, Madison, University of Wisconsin Press, 2004.
- KING, Stephen, *Danse Macabre*, London, Warner Books, 1993 [trad. it. *Danse macabre*, traduzione di Edoardo Nesi, Milano, Sperling & Kupfer, 2006].
- KOLKER, Robert, *A Cinema of Loneliness. Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- KUSTOW, Michael, *Peter Brook: A Biography*, London, Bloomsbury, 2006.

KYROU, Ado, *Surrealism in "The Exterminating Angel"*, in AA.VV., *"The Exterminating Angel", "Nazarin" and "Los Olvidados": Three Films by Luis Buñuel*, London, Lorrimer, 1972, pp. 5-15.

LABORIT, Henri, *Éloge de la fuite*, Paris, Gallimard, 1981 [trad. it. *Elogio della fuga*, traduzione di Leonella Prato Caruso, Milano, Mondadori, 1982].

LAPERTOSA, Viviana, *Dalla fame all'abbondanza. Gli italiani e il cibo nel cinema italiano dal dopoguerra a oggi*, Torino, Lindau, 2002.

LA POLLA, Franco, "America oggi". *Schegge impazzite*, «Cineforum», n. 328, ottobre 1993, pp. 4-7.

LA POLLA, Franco, *Chorus Line*, «Cineforum», n. 251, gennaio-febbraio 1986, pp. 74-75.

LA POLLA, Franco, *Il nuovo cinema americano (1967-1975)*, Venezia, Marsilio, 1978.

LA POLLA, Franco, *L'uomo che comprendeva troppo. "Il dottor T e le donne"*, «Cineforum», n. 399, novembre 2000, pp. 52-56.

LEED, Eric J., *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism* [trad. it. *La mente del viaggiatore. Dall'"Odissea" al turismo globale*, traduzione di Erica Joy Mannucci, Bologna, il Mulino, 1992].

LE FANU, Mark, "The Kingdom". *Esprit des étangs de blanchiment*, traduzione dall'inglese di Eithne O'Neill, «Positif», nn. 413-14, luglio-agosto 1995, pp. 115-17.

LEFÈVRE, Raymond, *Luis Buñuel*, Paris, Edilig, 1984.

LEITER, Andrew, *Thomas Dixon, Jr.: Conflicts in History and Literature*, in http://docsouth.unc.edu/southlit/dixon_intro.html

LEVERETTE, Marc – OTT, Brian L. – BUCKLEY, Cara Louise (a cura di), *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, New York, Routledge, 2008.

LEVIN, Martin, *The Poseidon Adventure*, «The New York Times Book Review», 24 agosto 1969, pp. 26-27.

LIZZANI, Carlo, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, Torino, Einaudi, 2007.

LUPERINI, Romano (a cura di), *Interpretazioni di Verga*, Roma,

Savelli, 1975.

LUPERINI, Romano, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981.

LUZZATTO, Sergio, *Noi, stregati dalla Luna*, «Il Sole 24 Ore. Domenica», 27 giugno 2010, n. 175, p. 25.

MAGNY, Claude-Edmonde, *L'age du roman américain*, Paris, Éditions du Seuil, 1948.

MAJ, Barnaba, *Silenzio e immagine narrativa*, in Matteo Galli (a cura di), *Da Caligari a Good Bye, Lenin! Storia e cinema in Germania*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 503-19.

MALANGA, Paola, *Ricominciare dai padri per salvarsi la vita*, «Cineforum», n. 394, maggio 2000, pp. 3-7.

MALAVASI, Luca, *Gabriele Salvatores*, Milano, Il Castoro, 2004.

MALLE, Louis, *Malle on Malle* [trad. it. *Il mio cinema*, a cura di Philip French, traduzione di Annalisa Spotti, Genova, Le Mani, 1994].

MANCINI, Michele, *Max Ophuls*, Firenze, La Nuova Italia, 1978.

MANCINO, Anton Giulio, *La banda dei trucidi*, «Cineforum», n. 449, novembre 2005, pp. 34-37.

MANCINO, Anton Giulio, *Razzismo da manuale (di sceneggiatura)*, «Cineforum», n. 450, dicembre 2005, pp. 51-53.

MANZOLI, Giacomo, *Viaggio senza ritorno al centro della terra*, «Cineforum», n. 450, dicembre 2005, pp. 44-46.

MARALDI, Antonio (a cura di), *I film e le sceneggiature di Ettore Scola*, Cesena, Quaderni del Centro Cinema, 1982.

MARCHIONNI, Antonella, *La commedia corale di Monicelli*, «Carte di Cinema», n. 3, 1999, pp. 64-65.

MARCUS, Millicent, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton, Princeton University Press, 1986.

MARINEO, Franco, *Il gigante. Percorso nel cinema manierista, metafisico, virtuosistico, esagerato di Paul Thomas Anderson*, «Duellanti», n. 40, marzo 2008, pp. 20-21.

MARTINA, Antonio, *Alcune osservazioni sul coro della tragedia*

- latina dalle origini a Seneca*, in Luigi Castagna (a cura di), *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, Milano, Vita e Pensiero, 1996, pp. 17-36.
- MARTINI, Emanuela, *I ragazzi del coro*, «Cineteca speciale», *Brook/Cinema*, n. 1, aprile 2002, pp. 13-16.
- MARTINI, Emanuela, *Rane con le ali*, «Cineforum», n. 328, ottobre 1993, pp. 11-24.
- MARTINI, Emanuela, *San Fernando Valley, oggi*, «Cineforum», n. 394, maggio 2000, pp. 7-8.
- MARTINI, Emanuela, *The Talented Mr. Anderson*, «Cineforum», n. 393, aprile 2000, p. 58.
- MARTINI, Giacomo – ELMI, Luca – FILI, Francesca – MARCACCI, Giulia – MARCACCI, Michela (a cura di), *Il cinema di Alan Parker*, «CinemaLibero», Porretta Terme (Bologna), I Quaderni del Battello Ebbro, 2006.
- MARTINO, Daniele, *Rashōmon nella Roma del Seicento. Le verità insolubili del poeta Browning*, in AA.VV., *Il capolavoro ritrovato. Giudizi critici su "L'anello e il libro" di Robert Browning*, Montichiari (Brescia), Zanetti, 1999, pp. 25-30.
- MASI, Stefano, *Giuseppe De Santis*, Firenze, La Nuova Italia, 1981.
- MASONI, Tullio – VECCHI, Paolo (a cura di), *Luigi Comencini. Autore popolare*, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia, 1982.
- MASSON, Alain, "Chorus Line". *Ligne de chœur*, «Positif», n. 299, gennaio 1986, pp. 70-71.
- MATTALIANO, Dario, *Lost. Perduti nel tempo e nello spazio*, Roma, Coniglio Editore, 2009.
- MAZZARELLA, Arturo, *La grande rete della scrittura. La letteratura dopo la rivoluzione digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- MCCABE, Janet – AKASS, Kim (a cura di), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, London, I.B. Tauris, 2007.
- MCGILLIGAN, Patrick, *Robert Altman: Jumping off the Cliff*, New York, St. Martin's Press, 1989.

- MENARINI, Roy, *Crash – Contatto fisico*, «SegnoCinema», n. 137, gennaio-febbraio 2006, pp. 52-53.
- MICCICHÉ, Lino, *L'incubo americano. Il cinema di Robert Altman*, Venezia, Marsilio, 1984.
- MICCICHÉ, Lino, *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Venezia, Marsilio, 1996.
- MICCICHÉ, Lino, *Visconti e il neorealismo. "Ossessione", "La terra trema", "Bellissima"*, Venezia, Marsilio, 1998.
- MILNE, Tom, *Lord of the Flies*, «Sight & Sound», autunno 1964, pp. 194-95.
- MILLICHAP, Joseph R., *Steinbeck and Film*, New York, Frederick Ungar Publishing, 1983.
- MONDELLA, Diego, *Piovono rane dal cielo. Il cinema di Paul Thomas Anderson*, Piombino (LI), Il Foglio, 2008.
- MONETI, Guglielmo, *Luciano Emmer*, Firenze, La Nuova Italia, 1991.
- MONETTI, Domenico, *L'ultimo capodanno*, «SegnoCinema», n. 92, luglio-agosto 1998, pp. 36-37.
- MORANDINI, Morando, *John Huston*, Milano, Il Castoro, 1996.
- MORETTI, Franco, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal "Faust" a "Cent'anni di solitudine"*, Torino, Einaudi, 1994.
- MORSIANI, Alberto, *Casa Howard*, «SegnoCinema», n. 58, novembre-dicembre 1992, pp. 51-52.
- MORTEO, Gian Renzo – SIMONIS, Ippolito (a cura di), *Teatro Dada*, Torino, Einaudi, 1969.
- MOSCA, Umberto, *Doppiezze in famiglia in un interno giallo*, «Cineforum», n. 420, dicembre 2002, pp. 34-37.
- MOSCARIELLO, Angelo, *Cinema e/o letteratura*, Bologna, Pitagora, 1981.
- MUSCIO, Giuliana, *The Sopranos*, in Franco Monteleone (a cura di), *Cult Series*, vol. II, Roma, Dino Audino, 2005, pp. 29-50.
- NATALE, Alberto, *Food Movies. L'immaginario del cibo e il cinema*, Bologna, Gedit, 2009.

- NATTA, Enzo, *Nanni Loy. Un sardo napoletano*, «Quaderni di FilmCronache», n. 10, 1999.
- NEGRI, Francesca, *L'“âge d'or” della fiction televisiva contemporanea: il caso “24”*, Fiesole (FI), Cadmo, 2009.
- OLDRINI, Guido, *Il cinema nella cultura del Novecento. Mappa di una sua storia critica*, Firenze, Le Lettere, 2006.
- ORAZIO, *Sermones – Satire*, traduzione di Marco Beck, in Maria Pellegrini – Marco Beck (a cura di), *Orazio. Tutte le opere*, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2007, pp. 424-551.
- ORMANNI, Roberto, *Napoli nel cinema*, Roma, Newton Compton, 1995.
- OSTRIA, Vincent, *A Chorus Line*, «Cahiers du cinéma», n. 379, gennaio 1986, p. 57.
- PACIFICO, Francesco, *Mission, la realtà svelata*, «Il Sole 24 Ore. Domenica», 14 novembre 2010, n. 313, p. 34.
- PANERO, Antonello (a cura di), *Carlo Verdone. TuttoVerdone*, Roma, Gremese, 1999.
- PASQUALE, Luca, *Sentimenti e incomunicabilità nel primo Antonioni*, in Giacomo Martini (a cura di), *Michelangelo Antonioni*, Alessandria, Falsopiano, 2007, pp. 48-165.
- PATRONI GRIFFI, Giuseppe, *Le famiglie di Luchino Visconti*, «Il Dramma», n. 9, giugno 1969, pp. 53-59.
- PAUL, William, *Hollywood Harakiri*, «Film Comment», vol. 13, n. 2, marzo-aprile 1977, pp. 40-43, 56-63.
- PAULY, Rebecca, *A Revolution Is Not a Dinner Party: The Discrete Charm of Buñuel's Bourgeoisie*, «Literature/Film Quarterly», vol. 22, n. 4, 1994, pp. 232-37.
- PAVESE, Cesare, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi, 2000.
- PECORI, Franco, *Vittorio De Sica*, Firenze, La Nuova Italia, 1980.
- PEZZOTTA, Alberto, *I Tenenbaum*, «SegnoCinema», n. 115, maggio-giugno 2002, pp. 35-36.
- PICCARDI, Adriano, *Una serata particolare. Altman in onda*,

«Cineforum», n. 456, luglio 2006, pp. 2-6.

PIROVANO, Fabrizio, *Christie Park*, «Cineforum», n. 414, maggio 2002, pp. 24-25.

PIRRO, Ugo, *Celluloide*, Torino, Einaudi, 1995.

PLAUTO, *La gomena*, traduzione di Giovanna Faranda, in Maurizio Bettini – Giovanna Faranda (a cura di), *Plauto. Commedie*, «I Classici», vol. II, Milano, Mondadori, 2007, pp. 496-631.

POMERANCE, Murray (a cura di), *A Family Affair: Cinema Calls Home*, London, Wallflower, 2008.

POMODORO, Sergio, *Un film corale: "Il giuramento"*, «Rivista del Cinematografo», n. 3, marzo 1947, pp. 8-9.

PORCELLI, Tina, *Lars von Trier e Dogma*, Milano, Il Castoro, 2001.

PORTER, Lynnette – LAVERY, David, *Unlocking the Meaning of "Lost"*, Naperville, Sourcebooks, 2007.

PRATOLINI, Vasco, *Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, 2009.

PREMUDA, Eugenio, *Il coro sulla scala. Il rapporto suono-immagine nella stagione neorealista di Giuseppe De Santis*, Palermo, Edizioni della Battaglia, 2000.

PRONO, Franco, *Il signore delle mosche*, «Cinema Nuovo», n. 247, maggio-giugno 1977, pp. 215-16.

PROPP, Vladimir, *Morfologija e skazki* [trad. it. *Morfologia della fiaba*, traduzione di Salvatore Arcella, Roma, Newton & Compton, 1992].

QUARESIMA, Leonardo (a cura di), *La cinepresa e l'orologio. Il cinema di Edgar Reitz*, Firenze, La Casa Usher, 1988.

RAE HARK, Ina, *Twelve Angry People: Conflicting Revelatory Strategies in "Murder on the Orient Express"*, «Literature/Film Quarterly», vol. 15, n. 1, 1987, pp. 36-42.

RAMASSE, François, *Fame*, «Positif», n. 236, novembre 1980, p. 74.

RAPF, Joanna E. (a cura di), *Sidney Lumet: Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2006.

REGAZZONI, Simone, *La filosofia di Lost*, Milano, Salani, 2009.

- RICCIUTI, Vittorio (a cura di), *Le quattro giornate di Napoli*, Roma, FM, 1962.
- RIEM, Antonella, *Tracce e sopravvivenza della favola di magia in Richard Adams*, Pordenone, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi, 1984.
- RONCORONI, Stefano, *La storia di "Roma città aperta"*, Genova, Le Mani, 2006.
- RONDI, Gian Luigi, *Il poeta della corallità*, «Rivista del Cinematografo», n. 3, marzo 1953, pp. 10-12.
- RONDOLINO, Gianni, *Roberto Rossellini*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- RONDOLINO, Gianni, *Roberto Rossellini*, Torino, UTET, 2006.
- ROSSELLO, Nicola, *Parigi*, «Cineforum», n. 479, novembre 2008, pp. 36-37.
- ROSSO, Francesca, *Cinema e danza. Storia di un passo a due*, Torino, UTET, 2008.
- RUSSI, Antonio, *Introduzione a Vasco Pratolini Il quartiere*, Milano, Mondadori, 1989, pp. 5-13.
- RYAN, Michael – KELLNER, Douglas, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Indianapolis, Indiana University Press, 1988.
- SALVADORI, Roberto (a cura di), *Robert Altman. Un acrobata nel circo americano*, Firenze, Loggia de' Lanzi, 1997.
- SANDERSON, Jim, *American Romanticism in John Ford's "The Grapes of Wrath": Horizontalness, Darkness, Christ, and F.D.R.*, «Literature/Film Quarterly», vol. 17, n. 4, 1989, pp. 231-44.
- SANDRINI, Luca – SCANDOLA, Alberto (a cura di), *La paura mangia l'anima. Il cinema di Lars von Trier*, Verona, Centro Mazziano di Studi e Ricerche, 1997.
- SCANAROTTI, Roberto, *Treno e cinema. Percorsi paralleli*, Genova, Le Mani, 1997.
- SCANDOLA, Alberto, *Marco Ferreri*, Milano, Il Castoro, 2003.
- SCURA, Carla – DI MARINO, Bruno (a cura di), *James Ivory*, Roma,

Dino Audino, 1991.

SEGAL, Charles, *Archaic Choral Lyric*, in P.E. Easterling – Bernard M.W. Knox (a cura di), *The Cambridge History of Classical Literature: Greek Literature*, vol. I, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 165-201 [trad. it. *La lirica corale arcaica*, in Ezio Savino (a cura di), *La letteratura greca*, traduzione di Ezio Savino, «I Classici», vol. I, Milano, Mondadori, 2007, pp. 295-358].

SEGAL, Charles, *Choral Lyric in the Fifth Century*, in P.E. Easterling – Bernard M.W. Knox (a cura di), *The Cambridge History of Classical Literature: Greek Literature*, vol. I, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, pp. 222-44 [trad. it. *La lirica corale nel quinto secolo*, in Ezio Savino (a cura di), *La letteratura greca*, traduzione di Ezio Savino, «I Classici», vol. I, Milano, Mondadori, 2007, pp. 395-435].

SESTI, Mario, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997.

SHAKESPEARE, William, *The Merchant of Venice* [*Il mercante di Venezia*, traduzione di Sergio Perosa], in Giorgio Melchiori (a cura di), *William Shakespeare. Le commedie romantiche*, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2005, pp. 20-217.

SIMPSON, Mona – BUZBEE, Lewis (a cura di), *Raymond Carver* [trad. it. *Intervista con Raymond Carver*, traduzione di Riccardo Duranti, Roma, Minimum Fax, 1996].

SMITH, John R., *Making the Cut: Documentary Work in John Ford's "The Grapes of Wrath"*, «Literature/Film Quarterly», vol. 35, n. 4, 2007, pp. 323-29.

SOLLAZZO, Irene, *Le donne dello schermo di Luciano Emmer*, Trento, Alcione, 2001.

SORLIN, Pierre, *The Film in History: Restaging the Past* [trad. it. *La Storia nei film. Interpretazioni del passato*, traduzione di Matilda Baldazzi e Gianfranco Gori, Firenze, La Nuova Italia, 1984].

SOURIAU, Etienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950.

- SOUTHERN, Nathan – WEISSGERBER, Jacques, *The Films of Louis Malle: A Critical Analysis*, Jefferson, McFarland & Company, 2006.
- SPADARO, Antonio, *Carver. Un'acuta sensazione di attesa*, Padova, Messaggero, 2001.
- SPAGNOLETTI, Giovanni (a cura di), *Il cinema di Max Ophuls*, Parma, Grafiche STEP, 1978.
- STAM, Robert, *Film Theory: An Introduction*, Malden, Blackwell Publishing, 2000 [trad. it. *Teorie del film. Dal '68 alla rivoluzione digitale*, traduzione di Francesca Silveri e Guido Del Duca, Roma, Dino Audino, 2005].
- STEIMATSKY, Noa, *Italian Locations: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2008.
- STEINBECK, John, *The Grapes of Wrath*, London, Penguin, 2000 [trad. it. *Furore*, traduzione di Carlo Coardi, Milano, Bompiani, 2009].
- STEVENSON, Jack, *Lars von Trier*, London, BFI, 2002.
- STREITO, Bernardino – LORENZETTI, Loredano Matteo (a cura di), *Coralità. Conoscenza, comunicazione, società*, Milano, GENS, 1988.
- STULL, William L., *Beyond Hopelessville: Another Side of Raymond Carver*, «Philological Quarterly», vol. LXIV, n. 1, 1985, pp. 1-15.
- SUBINI, Tommaso (a cura di), *Cronaca di un secolo concluso. La trilogia di "Heimat" di Edgar Reitz*, Trento, Temi, 2007.
- TASSI, Fabrizio, *La danza, che cinema!*, «Cineforum», n. 434, maggio 2004, pp. 37-41.
- TASSI, Fabrizio, *36 personaggi in cerca d'autore. Gosford Park*, «Cineforum», n. 414, maggio 2002, pp. 20-24.
- TASSONE, Aldo, *Parla il cinema italiano. Volume I*, Milano, il Formichiere, 1979.
- TEDESCHI TURCO, Alessandro, *La poesia dell'individuo. Il cinema di Pietro Germi*, Verona, Cierre, 2005.
- TEDESCHINI-LALLI, Bianca, *Dos Passos*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

- TERMENINI, Antonio, *Shortbus*, «Cineforum», n. 456, luglio 2006, p. 56.
- TERMINE, Liborio, *Un matrimonio*, «Cinema Nuovo», n. 258, aprile 1979, pp. 50-51.
- TERRONE, Enrico, *8 donne e un mistero*, «SegnoCinema», n. 119, gennaio-febbraio 2003, p. 33.
- TESTORI, Giovanni, *Il ponte della Ghisolfa*, Milano, Mondadori, 2003.
- THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 2007.
- THOMPSON, David (a cura di), *Altman on Altman* [trad. it. *Altman racconta Altman*, traduzione di Rosaria Contestabile, Milano, Kowalski, 2007].
- TODOROV, Tzvetan, *La littérature en péril* [trad. it. *La letteratura in pericolo*, traduzione di Emanuele Lana, Milano, Garzanti, 2008].
- TORRI, Bruno (a cura di), *Hollywood 1969-1979. Immagini, piacere, dominio*, Venezia, Marsilio, 1980.
- TURCHETTA, Gianni, *Il punto di vista*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- TURRINI, Davide, *The Descent – Wolf Creek*, «SegnoCinema», n. 136, novembre-dicembre 2005, pp. 52-53.
- TURRINI, Davide, *Radio America*, «SegnoCinema», n. 140, luglio-agosto 2006, p. 53.
- TURRONI, Giuseppe, *Le studiate illusioni del musical*, «FilmCritica», n. 363, marzo-aprile 1986, pp. 185-87.
- VATTIONI, Francesco (a cura di), *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2005.
- VENEGONI, Carlo Felice, *Jean Renoir*, Firenze, La Nuova Italia, 1975.
- VERDONE, Mario, *Federico Fellini*, Milano, Il Castoro, 1994.
- VERGERIO, Flavio – ZAPPOLI, Giancarlo (a cura di), *Louis Malle tra finzione e realtà*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1995.
- VITTI, Antonio (a cura di), *Peppe De Santis secondo se stesso. Conferenze, conversazioni e sogni nel cassetto di uno scomodo regista*

di campagna, Pesaro, Metauro, 2006.

VON TRIER, Lars, *Trier om von Trier* [trad. it. *Il cinema come Dogma. Conversazioni con Stig Björkman*, traduzione di Andrea Lissoni, Milano, Mondadori, 2001].

WAJDA, Andrzej, *Ashes and Diamonds – Kanal – A Generation: Three Films by Andrzej Wajda*, London, Lorrimer, 1973.

WAJDA, Andrzej, *Entretien avec Andrzej Wajda, l'homme de marbre*, intervista di Jacques Demeure e Hubert Niogret (Parigi, 14 luglio 1978), «Positif», n. 211, ottobre 1978, pp. 30-36.

WHITE, Susan M., *The Cinema of Max Ophuls: Magisterial Vision and the Figure of Woman*, New York, Columbia University Press, 1995.

WITTSTEIN, Ed, *Rediscovering Manhattan with a "Method" Art Director*, «American Cinematographer», n. 1, gennaio 1981, pp. 32-35, 70-71.

WU MING, *New Italian Epic. Letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009.

ZAGARRIO, Vito (a cura di), *Quentin Tarantino*, Venezia, Marsilio, 2009.

ZAGARRIO, Vito (a cura di), *Trevico – Cinecittà. L'avventuroso viaggio di Ettore Scola*, Venezia, Marsilio, 2002.

ZANELATO, Angelo, *L'uomo (cattiva sorte): il cinema di Lattuada*, Padova, Liviana Editrice, 1973.

ZAPPOLI, Giancarlo, *Invito al cinema di Woody Allen*, Milano, Mursia, 1998.